NEUE MUSIKALISCHE THEORIEN UND PHANTASIEN

VON

HEINRICH SCHENKER

ZWEITER BAND: KONTRAPUNKT

UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN Nr. 6867 LEIPZIG

KONTRAPUNKT

VON

HEINRICH SCHENKER

ERSTER HALBBAND:

CANTUS FIRMUS UND ZWEISTIMMIGER SATZ

UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN Nr. 6867 LEIPZIG

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

DEM ANDENKEN MEINES VATERS

Vorwort

Wir stehen vor einem Herkulaneum und Pompeji der Musik! Verschüttet ist alle Musikkultur, zerstört selbst das Tonmaterial, jene Grundlage der Musik, die die Künstler aus sich selbst heraus, die karge Anweisung der Obertonreihe überschreitend, in allem und jedem neu aufgebaut haben! Die traumhafteste und sozusagen erschaffenste unter den Künsten, diejenige, welche unter allen die meisten und schwersten Entdeckerqualen gekostet und die daher am spätesten unter den Künsten uns beschieden wurde, — die allerjüngste der Künste, die Musik, — sie ist dahin!

Noch ist sich freilich die Welt dieser allertrübsten Situation durchaus nicht bewußt, noch berauscht man sich an großen Worten, an hochtönenden Phrasen. Man spricht mit Emphase vom „XX. Jahrhundert", vom „Fortschritt"; verzückt preist man den „Zeitgeist", das „Moderne" und sieht in Hülle und Fülle „Genies" ringsumher: „geniale" Komponisten, „geniale" Dirigenten, „geniale" Virtuosen. Das alles tut man, ohne im geringsten zu ahnen, wie wenig mit all diesen Verzückungen es im Grunde vereinbar ist, wenn bald darauf gar wieder von einer „Sterilität" der Gegenwart, von einem „Stillstehen der Produktion", ja von einem Nachlassen aller künstlerischen Potenzen u. s. w. gesprochen wird. Weiß der Himmel, wie es die liebe Welt fertig bringt, „Aufschwung" und „Niedergang" zu reimen!

Indessen löst sich das Rätsel und der Widerspruch von selbst in einfacher Weise, da eben in Wirklichkeit bloß der Verfall eine traurige Tatsache ist, während es an wahrhaft positiven, künstlerischen Kräften so gut wie ganz fehlt.

Eine genauere Darstellung des Verfalls samt dessen Ursachen habe ich einem späteren Bande vorbehalten. Doch erfordert es der Ernst der Aufgabe, vor die ich den Leser des vorliegenden Bandes bringe, daß ich diese Zustände eben auch schon hier, wenn auch nur in Kürze und skizzenhaft, bespreche.

Zunächst sei hier von den äußeren Faktoren die Rede, die am Verfall unserer Kunst Schuld tragen und unter ihnen vor allem vom reproduzierenden Musiker.

Keines Meisters Autorität hat die bloß Reproduzierenden je davon zu überzeugen vermocht, daß es wenig, viel zu wenig ist, wenn man nichts weiter als geigen, blasen, Tasten schlagen, dirigieren lernt. Mochten die Meister den Fehler unkünstlerischer, nicht genügend vertiefter und geschulter Kunstbetätigung bei ihnen noch so sehr getadelt und oft mit wahrem Prophetenzorn gescholten haben, sie ließen sich allezeit nur desto besser die Huldigungen der Welt schmecken, die sie als „Künstler" hätschelte, ihnen Geld- und Ehrenerfolge bereitete! Was bekümmert sie denn auch nur die Tonkunst, wenn sie Weib, Kinder, Geld und Stellung haben?

Sie achten nicht darauf, daß die Notenzeichen im Grunde mehr verbergen als deutlich sagen, und daß streng genommen die Notenzeichen auch noch heute kaum mehr als bloß Neumen bedeuten, hinter denen eine eigene Welt, ein wahres Jenseits gleichsam der Künstlerseele sich weit und tief auftut. Sie spielen — um dies vielleicht deutlicher auszudrücken — noch immer sozusagen nur in einer Fläche, bloß planimetrisch, wo sie doch in mehreren Dimensionen, also gleichsam stereometrisch, spielen sollten. Sie spielen vor sich hin, einfach nur, wie um das Werk kennen zu lernen, wo sie doch umgekehrt erst das Stück kennen lernen müßten, um es überhaupt spielen zu können! Freilich, was dazu gehört, ein Stück wirklich zu kennen, davon, eben davon wissen sie leider gar nichts!

Welchen Schaden nun der Tonkunst diese künstlerische Charakterlosigkeit und Unkenntnis, dieser völlige Mangel

an Verantwortlichkeitsgefühl bei den Reproduzierenden verursacht, kann man nur ermessen, wenn man erwägt, wie sehr doch, ja fast organisch — möchte man sagen — die Musik gerade auf die Reproduktion angewiesen ist. Man vergleiche doch andere Künste. Hat Rembrandt z. B. ein Bild geschaffen, so steht nach Fertigstellung desselben wohl niemand mehr eine Macht darüber zu und für jeden anderen bleibt nur die Rolle des Betrachters allein übrig. Beschwatzt es der eine mit dummen Worten, so schadet es gleichwohl dem Bilde nicht; genießt es der andere mit klügerem Sinn, so nützt es dem letzteren nun ebensowenig: das Bild ist eben fertig und bleibt in alle Ewigkeit dasselbe. Anders aber und trauriger ist es mit den Werken der Tonkunst bestellt! Eine Symphonie z. B. von Beethoven bedarf für die meisten wohl erst des Vortrages seitens eines Orchesters und Dirigenten, eines Vier- oder Zweihändigspieles am Klavier u. dgl. Ist das aber, was die Vortragenden spielen, wirklich die Symphonie von Beethoven? Sind die verschiedenen Vorträge alle gut, entsprechen sie alle dem Werk? Wenn nicht, welcher Vortrag nun ist die Beethovensche Symphonie selbst? Wo ist denn eigentlich diese, wo ist die wahre Gestalt, wie sie sich Beethoven selbst gedacht hat? Aber wie, wenn man sagen müßte, daß keiner der bekanntgewordenen Vorträge auch nur annähernd das ausgedrückt hätte, was eben auszudrücken war? In der Tat ist es so! Der inferiore Instinkt und der oft völlige Mangel an sicheren Kenntnissen bei den reproduzierenden Musikern von heute hat es verschuldet, daß unter uns die Meisterwerke — wie entsetzlich ist doch eine solche Tatsache! — ja noch gar nicht in ihrer wahren Gestalt erklungen sind. Man kennt einfach — den Beweis werde ich schon, wie gesagt, an anderer Stelle so ausführlich als möglich folgen lassen! — ihren Inhalt noch nicht und der Vortrag klingt deshalb nur zu oft etwa so, als würde ein Japaner oder Chinese ohne genügende Kenntnis der deutschen Sprache über einen Text von Goethe geraten. Da ist es denn zu begreiflich, warum man es heutzutage so dringend not

hat, immer und immerzu „fortzuschreiten“; warum man immer wieder versichert, man hätte die Klassiker bereits „überwunden“: freilich, kennt man die Werke der Meister bloß so, wie man sie eben kennt, dann hat man recht, schon z. B. in Richard Strauß ein Neueres und Besseres als in Beethoven zu sehen; doch sage ich: Stellt die Meisterwerke eines S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven erst wirklich auf die Beine, so, wie sie in Wahrheit sind, sie überwinden noch immer mit Leichtigkeit die Werke der „Überwinder“ von heute und morgen!

Als weiterer Schuldfaktor sei der „Laie“ angeführt.

Eitelkeit und Unterhaltungstrieb drängen ihn zur Kunst: desto eigensinniger besteht er darauf, daß dieser Drang als „Kunstsinn“ ihm hoch und dankbar angerechnet werde! Eine ernste organische Beziehung zur Kunst bleibt ihm ewig fremd: desto mehr aber und arroganter verlangt er, daß gerade seine Art der Beziehung zu ihr als die einzig richtige anerkannt werde! Er proklamiert einfach, die Kunst sei „für“ ihn da — für wen denn sonst und wozu? —, daß gerade seine „Instinkte“, weil noch „unverdorben“, die besten Leiter der Kunst seien, daß gerade sein „Eindruck“, weil noch „unbefangen“, zugleich schon das richtigste Urteil bedeute — kurz er spielt den Herrn der Situation, protegiert gnädigst einen Bach, Mozart, Beethoven, macht selbstbewußt in „Feiern“ und „Renaissancen“ u. dgl. mehr. Es nützt nichts, ihm zu erklären, daß die Kunst wahrhaftig nicht um seinetwillen, sondern vor allem nur um ihretwillen selbst in der Welt da ist, wie eben auch alles in der Welt: Sonne und Erde, Tiere und Blumen u. s. w.; daß S. Bach z. B., als er am Wohltemperierten Klavier schrieb, sicher nur dem Wesen der Motive nachhing, nicht aber dabei gar an ihn, den Laien, dachte; daß die Lebensdauer der scheinbar nur in einer übersinnlichen Welt hängenden Tongebilde nicht selten die menschlicher Generationen weit übertrifft und daß sie daher irgendwie fast für Lebewesen zu nehmen sind, ebenso wie die Menschen selbst; — nichts von alledem faßt heute der Laie!

Woher denn aber nur bei ihm dieser arrogante Eigendünkel? Nun denn, wir leben ja in einem Zeitalter, wo aus falscher, unwürdiger Sentimentalität alle Werte in sämtlichen Beziehungen der Menschen untereinander geradezu auf den Kopf gestellt werden: die zu Führenden übernehmen gar selbst die Führung; die Frau eignet sich Mannesrolle an; das Kind wird als „Individualität“ gehätschelt und von der Arbeit entlastet, noch ehe es arbeiten überhaupt gelernt hat; Arbeiter, die bloß Werkzeuge in Menschenform vorstellen, halten sich für die Erzeuger selbst: — was Wunder, wenn nun die Beziehung des Laienpublikums auch zur Kunst eine falsche und völlig verkehrte Wertbemessung erfahren hat! Versteht man doch heute nicht mehr das einfachste: daß in der Welt wohl alles Bezug hat und notwendig sei, daß darum allein aber, d. i. bloß wegen dieser Notwendigkeit nicht gleich alles und jedes auch schon denselben Wert habe; daß — wohlgemerkt bei sonst gleichbleibender Notwendigkeit! — der Mann gleichwohl größeren Wert hat als die Frau, der Erzeuger mehr als der Händler oder Arbeiter, der Kopf mehr als der Fuß, der Kutscher mehr als das Rad des Wagens, den er lenkt, daß das Genie mehr bedeutet als das Volk, das gleichsam nur den Humus vorstellt, der jenes gebiert u. s. w. Wie sollte es dann aber der Laie fassen, daß er selbst wohl als Empfangsstelle für die Kunst immerhin von Wert sei, aber keineswegs mehr, als eben nur dieses, also eine an sich doch nur wenig relevante Instanz vorstelle!

In einem geistig und sozial so verworrenen Zeitalter ist es also schwer, dem Laien begreiflich zu machen, daß die unverdorbenen Instinkte, deren er sich gar so sehr rühmt, keinen, durchaus noch keinen Wert haben für die Kunst selbst, so lange sie eben nicht geschult, gehoben und in den Stand gesetzt werden, endlich parallel zu gehen mit den Kunstinstinkten der Meister, bei denen doch allein erst die wahren Kunstinstinkte zu finden sind. Daß Eindrücke nur haben, eine an sich belanglose Tatsache ist; daß, sofern dem

Eindruck nach Wunsch irgendein Wert beigemessen werden soll, doch erst eine gewisse Qualität des Eindruckes immerhin gegeben sein müsse; daß sein eigener Eindruck schon darum nicht Maß des Werkes sein könne, da er dieses wirklich zu hören ja noch gar nicht gelernt hat: — das alles faßt und glaubt er nicht. Ist ihm doch auch selbst der Gedanke noch fremd, daß den wahren Gradmesser der Kultur ja beileibe nicht das Genießen, sondern einzig und allein das Schaffen eines Kunstwerkes vorstellt! Wiegt nicht ein neugeschaffenes Werk von Bedeutung mehr als das Genießen einer ganzen Nation? Was soll dann aber das ewige, hochmütige Pochen des Laien gerade nur auf seinen „Eindruck“ und sein „Urteil“!

Was indessen gegen den Laien besonders aufreizt und seinen Charakter womöglich noch tiefer herabsetzt, ist, daß er von der Kunst leider auch nichts mehr haben — will! Wenn er behauptet, daß die Kunst „für ihn“ sei, so tut er es sicher nur aus frivoler Trägheit, denn damit dispensiert er sich einfach von der Schwierigkeit, zur Kunst selbst erst — gehen zu müssen! Es versuche doch nur der Künstler z. B. einem Bankdirektor oder Politiker, einem General oder Notar gegenüber sein Urteil über Bank, Politik, Armee oder Gesetz zu äußern: wie bald wird ihm dann bedeutet, daß ihm jede Voraussetzung des Urteils überhaupt fehle, daß einiges mehr dazu gehöre, als bloß laienhafte Eindrücke zu haben. Aber umgekehrt er selbst, der „Laie“ auf dem Gebiete der Kunst, läßt es sich durchaus nicht nehmen, zu denken, daß die Kunst zu ihm zu kommen habe; er erdreistet sich, einen Bach, einen Brahms zu bekritteln, weil sie Werke schrieben, an die seine primitive Genußfähigkeit noch nicht heranreicht; er wagt es von den Künstlern zu fordern, daß sie die Kunst just seinem Geschmack, seinem Urteil anzupassen haben, wo er doch von alledem sicher nichts, gar nichts hat! Es ist klar: wie sonst im Leben, so scheut auch in der Kunst der Durchschnittsmensch jede Anstrengung; ebenso wie er in allem und jedem, im Geistigen und Materiellen, im Grunde nur von Höherstehenden beschenkt, sein armseliges

Leben mit ein paar Quentchen religiöser, moralischer und künstlerischer Grundsätze zubringt, nur desto undankbarer und eingebildeter sich auf der Erde tummelt, sich durchaus nichts weniger als den letzten Zweck aller Schöpfungen Gottes und der Genies unter den Menschen dünkend: — genau so, ganz genau so treibt es der Durchschnittsmensch auch in der Kunst, so und nur so will er es auch hier haben! Nur nehmen, ohne Anstrengung nehmen, und ungestraft auch schon dieses allein als eine dem Schaffen äquivalente Leistung hinstellen! Darin aber, daß der Laie seine angeborene Scheu vor Anstrengung so cynisch gar in eine Forderung an die Kunst umsetzt, darin eben tritt das Widerlichste und das Abstoßendste seines Wesens hervor!

So ist der Laie, so der Herr unserer Kunst von heute! Noch ahnt er aber nicht, der ewig Beschenkte, wie er sein Leben lang in traurigster Weise nur damit beschäftigt ist, gerade das leider auch zu zerstören, was er so unzulänglich genießt! Man denke: nur über eine einzige Form verfügt er, sich dem musikalischen Kunstwerk überhaupt nähern zu können, nämlich: die Angewöhnung; er ist nur fähig, sich an ein Werk zu gewöhnen oder nicht, — was Wunder dann, wenn nun diese unverläßliche Brücke bald einstürzt, die Gewohnheit sich endlich abstumpft und gar völlige Abgewöhnung und Gleichgültigkeit an ihre Stelle treten! Es kommt nun einfach so: hat er nur einige Male z. B. eine Symphonie von Beethoven gehört und diese sich angewöhnt, so ermuntert ihn das auch schon zugleich, frech zu behaupten, daß er die Symphonie bereits gut, sehr gut kenne und nun will er — er, der Laie! — ein anderes, etwas Neues, immer anderes, immer Neues, kurz, er will, was man so nennt, „Fortschritt". Ihm zuliebe wird dann Beethoven, dessen Wert eben durch die Abgewöhnung und Abstumpfung allein gleichsam zerstört wurde, beiseite geschoben und in seinen Diensten schreitet man angeblich zu Neuem und Besserem — „fort", d. h. man gibt ihm, wie einem Kinde, wieder eine andere Puppe, die er aber nach kurzer Zeit ebenso wegschleudert, um wieder nach einer

neuen Puppe zu verlangen! So erbärmlich träge, so zerstörungswütig stellt sich also der Laie, d. i. das große musikliebende Publikum zu jener erlösenden Macht, die Kunst heißt! Es geht auch in dieser eben nicht anders, wie sonst in dem Leben der Menschheit: Ist es doch auch außerhalb der Kunst tragisches Schicksal der großen Menschheit, nach einem Erlöser stets nur zu verlangen, nur zu dürsten; und ob auch wohl unzählige Erlöser über diese Erde schon gewandelt sein mögen, die große Menschheit wußte am Ende von ihnen gleichwohl nichts zu nehmen, nichts zu behalten; und je mehr sie das Werk jener zerstörte, desto heftiger schrie sie wieder nach einem — neuen Erlöser! Ach, welcher Fluch doch über dem Durchschnitt der Menschen: nehmen müssen und nicht einmal nehmen können!

Nun zu den übrigen schuldtragenden Faktoren, und zwar zu den Hauptfaktoren der Musik selbst. Den Vortritt hat der Komponist.

Mit Vorliebe spricht man heute von einem „Übermaß an Technik“, von einem Übermaß, das schon als solches die Komponisten angeblich notwendig lahmlegen muß. Wenn man sich endlich aber nur klar werden wollte darüber, was das Schlagwort eigentlich zu bedeuten hätte! Versteht man denn unter „Technik“ nicht etwa die Erfüllung jener Forderungen seitens des Künstlers, die der Stoff, hoch über dem Künstler stehend, gar selbst an diesen stellt? Denkt man sich, im Sinne solcher Erfüllung, die Technik denn nicht immer nur als eine wahre, gute, sozusagen gesunde Technik? Ist Technik eines Werkes in diesem Sinne nicht wirklich vergleichbar der Gesundheit eines Körpers, dessen Organe sämtlich die Funktionen ausüben, wie sie die Natur von ihnen eben abverlangt? Meint man also Technik nur in deren wahrer, echter Bedeutung, wie kann man dann aber logischerweise gar von einem „Übermaß“ derselben sprechen? Spricht man denn je im Ernst etwa von einem „Übermaß an Gesundheit“ und was wäre das mehr als bloß einfach wieder nur Gesundheit? Und ähnlich, was kann ein angebliches „Übermaß an Technik“, sofern die letztere

nur als die wahre angenommen wird, mehr bedeuten, als wieder nur Technik? Man überlege sichs nur: Hat der Besitz der musikalischen Technik unseren Meistern nicht nur nicht geschadet, sondern im Gegenteil sie erst recht befähigt, uns Werke, wie z. B. eine „h-moll Messe“, eine „Matthäuspassion“, einen „Don Juan“, eine „IX. Symphonie“ zu schenken, warum sollte nun gerade heute umgekehrt der Besitz der musikalischen Technik eine so ungünstige Wirkung äußern, wenn es anders wahr ist, daß das, was die heutigen Komponisten besitzen, wirklich — Technik ist? Wie man sieht, enthält das Schlagwort eine Contradictio in adjecto: es können einfach beide Worte, „Übermaß“ und „Technik“, so lange das letztere eben nur richtig verstanden wird, nicht beisammen stehen. Muß indes schon also aus logischen Gründen hier mit dem Begriff „Technik“ offenbar durchaus nur eine minderwertige Art, die Töne zu ordnen, verbunden werden, wozu — frage ich — taugt dann noch aber das Schlagwort, das ja gerade mit diesem Wörtchen den Komponisten von heute immerhin ein Kompliment, eine Anerkennung schenken möchte? Wo bleibt dann hier das ihnen zugedachte Lob, wenn „Technik“ nicht mehr in wahrhaft gutem Sinne gebraucht wird? Da haben wir es also: Das Schlagwort will mit dem ersten Wörtchen „Übermaß“ doch offenbar einen Tadel aussprechen, mit dem zweiten „Technik“ gleichzeitig aber ein Lob ausdrücken, es will also Tadel und Lob beisammen haben: sieht man aber genau hin, kann es indessen keines von beiden ausdrücken, nicht Tadel, nicht Lob! Fürwahr ein echtes Abbild der unreifen Denk- und Gefühlsweise von heute! So ist es denn höchste Zeit, diesen Nonsens zu verabschieden, die „Technik“ aus der Umklammerung des Wörtchens „Übermaß“ zu retten und sie begrifflich einzig und allein als eine wahre, gute hinzustellen! Und in diesem Sinne sage ich umgekehrt: Nicht, wie man meint, ein „Übermaß an Technik“, nein, wahrhaftig nein, sondern eher zu wenig Technik haben die heutigen Komponisten!

In der Tat haben wir keine, durchaus keine Technik mehr!

Der heutigen Generation fehlt selbst die Fähigkeit, die schon vorhandene Technik der Meister einfach nur zu rezipieren, was sicher doch mindestens als die erste Voraussetzung jeglichen „Fortschritts“ zu fordern wäre. An den Werken unserer Meister gemessen, sind die Kompositionen von heute musikalisch als zu — einfach, ja noch viel zu einfach und primitiv zu bezeichnen! Trotz stärkster Orchestration, trotz Lärm und Getue, trotz „Polyphonie“ und „Kakophonie“ stehen die stolzesten Dichtungen eines R. Strauß an wahrem musikalischem Geist, an wirklicher innerer Kompliziertheit des Satzes, der Form, der Artikulation u. s. w. noch immer hinter einem Quartett von Haydn weit, ja sehr weit zurück, bei dem freilich die Anmut nach außen die innere Kompliziertheit verdeckt, ähnlich wie Farbe und Duft einer Blume das unerforschte große Wunder ihrer Schöpfung dem Menschen zunächst nur verschleiern und verheimlichen!

Die so schwierige Kunst der Synthese — in Wahrheit die einzige Quelle aller musikalischen Gesetzgebung! — ist eben den schwachen Nerven der heutigen Musiker zu schwierig geworden; daher werfen sie den Zwang der Synthese einfach ab und flüchten sich lieber zu den bequemen Surrogaten der „Programmusik“, des „Musikdramas“ und ähnlichen anderen.

An schwierigen Stellen in ihren Werken sieht man sie ferner stets in Verlegenheit, und zwar in Verlegenheit um technische Mittel, die indessen schon längst unseren Vorfahren geläufig waren! Darf man da nicht sagen, daß in diesem Sinne die Kompositionen von heute im Grunde um mindestens zwei bis drei Jahrhunderte zurückzudatieren wären?

Und mehr als das: schwelgt doch ein Teil der heutigen Werke, ähnlich wie noch in der vokal-kontrapunktischen Epoche, auch wieder erst nur in — leeren Klängen, also in einer Technik, die ja schon vor so vielen Jahrhunderten durchaus aufgegeben werden mußte, weil sie die Erzeugung des Inhalts hinderte. Daß es damals bloß leere Dreiklänge gewesen, heute meistens leere Vierklänge sind, — was will solcher Unterschied sagen gegenüber der Ge-

meinsamkeit des Hauptmerkmals der leerstehenden Klänge? Freilich ist zum Auskomponieren von Klängen Erfindung, Reichtum nötig und vor allem Wille zum Inhalt, — gerade diese Tugenden und Talente aber fehlen den heutigen Komponisten! Sie suchen daher den Mangel dadurch zu ersetzen, daß sie die Klänge sozusagen mit der Holzwolle von Durchgängen mindestens vollstopfen. Ja, die Durchgänge, die sind das Um und Auf der so stolztuenden heutigen Technik! Wenn die Komponisten dann aber wenigstens darin eine bessere Kunst zeigen könnten! Indessen auch hier mangelt es bereits an der Sicherheit des Instinktes, an der Verläßlichkeit des Ohres: denn meistens bauen sie ihre Durchgänge falsch, so daß statt rechtschaffener Reibungen mehrerer Stimmen gar unordentliche und unfreiwillig komisch wirkende Mißklänge entstehen, für die eine passende Nomenklatur zu finden — „Kakophonie“ heißt man allgemein diese neueste Untechnik — erst der letzten Zeit vorbehalten bleiben mußte, die sich ihrer ja in der Geschichte unserer Kunst eben zum ersten Male auch schuldig gemacht hat!

Aus dem Mangel jeglicher Technik, die unsere Generation, wie gesagt, künstlerisch um Jahrhunderte rückständig gemacht hat, erklärt sich dann endlich aber auch, warum die Musiker heute so wenig produzieren. Man vergleiche die Lebenswerke unserer Meister mit denen der heutigen Autoren: welcher Unterschied — von der Qualität ganz abgesehen — auch schon in der Quantität! Dort ein S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms — welche Fülle! Hier ein Strauß, Pfitzner, Humperdink, Mahler, Reger — welche Armut! Wie doch selbst quantitativ so wenig schreiben die letzteren, gemessen an jenen Meistern, die man vielfach (so z. B. Beethoven, Brahms) obendrein als reflektierende Künstler verschrien! Es ist ja nur der Lärm der Tagesblätter, die immer davon zu berichten wissen, wie Herr A. „an einer Symphonie arbeitet“ oder Herr B. „eine Oper schreibt“, nur die Zudringlichkeit der maßlos gewordenen Berichte über die Aufführungen, die den Schein einer gesteigerten Produktivität der Heutigen

erwecken. Man schließe aber die Ohren und lese nur einfach das Verzeichnis ihrer Werke — und man hat die nackte, traurige Wahrheit!

Ja, man kann noch weiter gehen und sagen: der Mangel an Technik rächt sich an den Künstlern bis ins Mark! Hat ein Künstler von heute das 40. Lebensjahr erreicht, so ist er mißmutig, zerfallen mit der Kunst, zerfallen mit dem Leben; er weiß nicht, was weiter beginnen, kein Ziel schwingt sich mehr in ihm auf, alle Kräfte versagen; es fehlt ihm an organischer Kontinuität, an einer geradlinigen Fortsetzung seines Lebensinhaltes; er wird ein Greis, er ist — tot ... Wo man heute hinblickt, ein Leichenfeld von Künstlern! ... Das alles aber nur, weil der Künstler es in der Jugend versäumt hat, seine Kunst auf eine rechtschaffenere Basis zu stellen, die ihn dann im späteren Alter immer wieder hätte regenerieren können. Dagegen wie anders die Gestalten unserer Meister! Man sehe nur, wie jeder von ihnen, ein wirklicher Künstler, um ein Wort aus dem Hohenlied zu gebrauchen, „wie ein gerader Rauch aufsteigt,“ den Inhalt seines Lebens und seiner Kunst bis ans Ende immerzu steigernd, immer voller und vollendeter! Ja, das ist der Segen dessen, was allein ich wahre „Technik“ nennen möchte!

Erwartet man nach all dem, daß ich etwa Günstigeres über den gegenwärtigen Stand der Theorie hier auszusagen hätte? Doch sicher nicht. Der vorliegende Band enthält schon genug des Traurigen aus diesem Kapitel, noch mehr werden die späteren Arbeiten bringen.

Hier sei nur in wenigen Worten von den Methoden allein die Rede. Ihr Augenmerk hält nämlich die Theorie — von der Unwahrheit des Inhalts völlig abgesehen — stets leider nur auf den Durchschnitt des Talentes und folglich auch nur auf ein Minimum der Lehre selbst gerichtet; nirgends aber schwingt sie sich dazu auf, auch das zu berücksichtigen, was den Meistern selbst des Erlebens wert sein mochte, von den hohen und höchsten Dingen zu sprechen, die ihre Werke füllen! Der traurige Ertrag

eines solchen Treibens ist unschwer auszudenken: es mehrt nur immer wieder den Durchschnitt und fügt nun gerade deshalb der Kunst einen todbringenden Schaden zu, die ja vom unfruchtbaren und ewig in sich selbst erstickenden Durchschnitt doch nie und nimmer leben kann!

Und dazu kommt die unselige Art der Petitio principii-Behandlung gerade der wichtigsten Fragen. Man begnügt sich z. B. zu sagen: „Wir haben Dur und Moll" u. s. w. Was soll das hier nur heißen, das Wörtchen „haben"? Was kann sich der Schüler dabei nur denken? Offenbar nicht mehr, als der Theoretiker selbst sich dabei gedacht hat. Doch genügt dieses eben beiden. Den unermeßlichen Schaden einer solchen Lehrmethode kann aber nur derjenige ermessen, der es weiß, wie die große Menschheit allezeit lieber das annimmt, was sie bloß glauben, als was sie auch verstehen lernen soll; wie ihr jeder Irrtum willkommen ist, wenn er nur so vorgetragen wird, daß das Maß ihrer geistigen Mechanik bloß auf ein Minimum reduziert wird! Wage es doch jemand nur, jener Methode eine andere entgegenzustellen und versuche es, auch zu erklären, was unser Dur, was unser Moll sei, und das Resultat wird nicht selten zunächst bloß dieses sein: der Lernende gesteht bestenfalls ein, die Erklärung noch nicht ganz verstanden zu haben, mit der famosen reservatio mentalis, er habe den Inhalt der Lehre von Dur und Moll in der früheren Fassung eigentlich doch besser und genauer — „verstanden"! So gestehe ich gern, daß ich z. B. Richters „Harmonielehre" selbst niemals begriffen, ja nicht die Worte im Text, nicht die Noten der Aufgaben verstanden habe, und doch haben gerade dieses Werk tausende und abertausende Schüler und Lehrer, wie sie meinen, sehr wohl „verstanden" und, wie sie behaupten, auch mit Nutzen „durchgearbeitet"! Freilich darf man sie ja durchaus nie um Näheres fragen; aber selbst die Tatsache, daß sie, befragt, nichts darüber zu sagen wissen, selbst diese traurige Tatsache stört sie nicht im Bewußtsein, es gleichwohl nur aufs beste „verstanden" zu haben: sie haben es eben fertig

gebracht, zu „verstehen“, was sie nicht wissen, und das zu wissen, was sie nicht verstehen! Das ist es ja eben: Unter „verstehen“ versteht die liebe Welt einfach nur — glauben, ohne Mühe annehmen! Was hat sie nicht schon alles seit Erschaffung der Erde „verstanden“, wo sie in Wahrheit doch nichts verstanden, sondern alles nur geglaubt hat! Daher bei ihr der Hang zum Irrtum, den sie bloß zu glauben braucht, und die Abneigung vor der Wahrheit, die leider Gottes — auch verstanden werden will! Daher geht sie ja — wir sehen es alle Tage — statt mit Christus lieber mit dem Pfaffen, statt mit Moses lieber mit dem Rabbiner, statt mit Beethoven lieber mit Bülow . . .

Welch leichten Stand nun, bei solcher Disposition der Menschheit, Lehrer und Herausgeber in der Musik haben, ist wohl ohne weiteres begreiflich: es ist so, wie sie sagen, und wie sie es eben sagen, so wird es auch fortgeglaubt, — pardon „verstanden“! O, welch düstere Kapitel sind das: Lehrer und Herausgeber in der Musik! Wie untergraben sie mit ihrer Art die Kunst, und wie ist ihr Treiben um so schädlicher und verdammenswerter, je weniger sie oft auch nur von einer mala fides freizusprechen sind! Was in den Schulen, Konservatorien, Akademien u. dgl. an der Jugend gesündigt, an der Tonkunst verbrochen wird, wie alle Einrichtungen so getroffen werden, daß sie eher von der letzteren weg-, als zu ihr hinführen, darüber könnte und sollte man wohl Bände der Abwehr, des Tadels und Zornes schreiben!

Und nicht minder arg steht es heute doch auch mit den Hilfsdisziplinen, die sich der Musik anschließen. Ich frage, welche Musikgeschichte hat es denn bis heute erreicht, endlich das zu bieten, was sie doch vor allem bieten sollte: eine wirkliche Geschichte der musikalischen Technik? Welches Werk hat denn auch nur darauf hingewiesen, geschweige denn den Gedanken ausgearbeitet, daß die Hauptpointe in der Entwicklung der musikalischen Technik eben das Auskomponieren der Klänge allein bedeutet?!

Und besitzen wir heute etwa Arbeiten, die sich an spe-

zifisch musikalischer Darstellung mit den Monographien z. B. eines Marpurg, Em. Bach, Quantz u. s. w. messen könnten? Oder man nenne mir auch nur eine einzige Biographie, die auch dem musikalischen Inhalt der Werke eines Künstlers eben in spezifisch künstlerischer Hinsicht genau so gerecht geworden wäre, wie sie dem äußeren Leben desselben wohl sicher gerecht wird!

Was nützt es doch, in Musikgeschichten, Mono- und Biographien u. dgl. immer wieder nur die äußeren Geschehnisse in den Vordergrund zu stellen, wenn uns diese das Kunstwerk doch nie und nimmer nahe bringen können! Wozu die Umständlichkeit in der Darstellung des sogenannten „Zeitgeistes“, — o, dieser vielberufene „Zeitgeist“, zu welcher Qual und Plage hat er sich doch im Laufe der letzten Jahrzehnte in unserer Literatur entwickelt! — wenn die andere und wichtigere Umständlichkeit fehlt, die den Kunstwerken selbst gewidmet sein sollte? Wozu all das müßige Geschwätz, wenn es nicht anders nur die Armut des Autors verbergen soll, dessen spezifisch musikalische Kenntnisse offenbar nicht dazu ausreichen, uns den Inhalt der Werke selbst wahr und deutlich zu vermitteln? Man frage sich doch nur: Ist es wirklich der „Zeitgeist“, der die Kompositionen zustande bringt, oder ist es nicht viel eher die künstlerische Technik, die dieses besorgt? Wenn es nämlich wahr ist, was man allgemein meint und schreibt, daß es der „Zeitgeist“ ist, der den ersten Anteil am Werk hat, so müßte es doch möglich sein, anzunehmen, daß, eben nur etwa den äußeren Anlaß vorausgesetzt, z. B. Beethoven auch schon vor Haydns erster Symphonie ein Werk wie die „IX. Symph.“ ohne weiteres hätte schreiben können. Wäre eine solche Annahme aber richtig? Wie groß waren doch die Zeiten z. B. eines Alexander des Großen oder Hannibal, eines Cäsar oder Luther, — warum haben aber nicht schon jene Zeiten einen „Don Juan“, ein „Deutsches Requiem“ hervorgebracht? Ach, wie wäre es doch wahrlich schon höchste Zeit, einzusehen, daß Einflüsse der Umwelt sich in die Werke der Komponisten nur nach Maßgabe der bis

dahin in der Kunst selbst aufgehäuften Technik gleichsam eingraben, daß daher aber vor allem eben nur die letztere, die Technik selbst, als erster Faktor in Frage kommt! Wie wäre es da nur recht und billig, sich endlich um die Entwicklungsgeschichte der Technik zu bekümmern, statt über den „Zeitgeist" zu schwätzen! Aber das ist es ja eben, darin drückt sich doch der Niedergang unserer Kunst aus, daß, wo es sich um ein wirkliches und rein künstlerisches Erfassen der Musik handelt, alle Kräfte heute versagen! Braucht man doch nur einen Blick auf die vielen, allzuvielen sogenannten „Führer", Programmbücher, Analysen zu werfen, welches entsetzliche, schier unglaubliche Bild! Ebensowenig wie die reproduzierenden Musiker, ebensowenig können die Autoren der letzteren die Werke unserer großen Meister auch nur erst — lesen, einfach richtig lesen! Werde ich das alles freilich noch genau, aufs genaueste zu erweisen haben, so darf ich es schon hier gleichwohl nicht verschweigen, daß die Meisterwerke unserer Literatur ganz und gar nicht so sind, wie sie in den „Führern" etc. dargestellt werden! Je mehr die Autoren der Analysen versichern, der Bau des betreffenden Werkes sei ihnen „klar" und ohne weiteres leicht zu verfolgen, desto wahrer ist leider nur umgekehrt, daß sie davon selbst noch — gar nichts wissen: es ist eben alles falsch und unwahr, was z. B. über die Symphonien von Beethoven in ihren Werken und Analysen Kretzschmar, Riemann, Grove e tutti quanti schreiben, — es ist unwahr, tausendmal unwahr!

So weit sind wir also in unserer Kunst heute endlich gekommen! Man täusche sich nicht: auch das Leben der Kunst hat seine Agonie, wie das eines Menschen, dem die Wohltat eines plötzlichen Todes nicht beschieden, und so kann ich sagen, daß die Musik im Grunde schon seit Jahrzehnten — und zwar trotz Schumann, Mendelssohn, Brahms! — in Agonie dalag, bis sie endlich heute der allgemeinen Zerstörungswut erlegen ist!

Unter solchen Umständen aber muß unser aller Streben, bevor eine auch nur fortsetzende — ich sage nicht: fort-

schreitende — Arbeit zu ergreifen ist, vorerst eine wirkliche Ausgrabung sein! Und so lade ich denn, in diesem Sinne, wahre Freunde der Tonkunst ein, mit mir die Grundsätze der Stimmführung zu überprüfen. Ich hoffe, sie gewinnen mit mir die Überzeugung, daß die letzteren einen unverlierbaren organischen Bestandteil aller Lehre bilden und ihre Geltung so lange behalten werden, als die Tonkunst selbst unter den Menschen weilen wird!

* * *

Nun aber zum Gegenstand des vorliegenden Bandes selbst!

Alle musikalische Technik ist auf zwei Grundelemente zurückzuführen: auf die Stimmführung und den Stufengang.

Das ältere und ursprünglichere Element von beiden ist die Stimmführung.

Die ersten Instinkte zur Stimmführung mögen sich noch in der ältesten Epoche der Monodie geregt haben: im Nacheinander der horizontalen Linie mußten Wege gebahnt werden, die zur Quint und Terz hinführten (vgl. Bd. I, S. 176 ff.).

Als man späterhin gleichzeitig und gegeneinander gar mehrere Stimmen zu setzen unternahm, wuchsen mit dem Ziel auch die Instinkte. In der Tat hatte die Epoche der vokalen Mehrstimmigkeit technische Errungenschaften und in deren Gefolge theoretische Erkenntnisse gezeitigt, deren Wert für die Stimmführung in alle Ewigkeit grundlegend bleibt:

Die Konsonanz wurde als die erste und einzig wahre Voraussetzung jeglicher Mehrstimmigkeit erkannt. Gegenüber dem a priori-Wesen der Konsonanz wurde die Dissonanz sodann als eine nur derivative Erscheinung festgestellt: ob als „Durchgang“ in der horizontalen, ob als vorbereitete „dissonante Synkope“ in der vertikalen Richtung, stets braucht die Dissonanz durchaus und unumgänglich die Voraussetzung einer Konsonanz. Man lernte ferner in der geraden Bewegung eine Gefahr für die Wirkung vollkommener Inter-

valle empfinden: diese war durchaus übel, wenn der Satz nur zweistimmig war, trat aber mehr oder weniger in den Hintergrund, sobald der Satz mehrstimmig wurde. Aus solcher Empfindung erwuchs nun einerseits das strenge Verbot paralleler und unparallel-gerader Folgen für den Bereich des nur zweistimmigen Satzes, wie denn anderseits aber mit der Zulassung mindestens von unparallel-geraden Fortschreitungen im mehrstimmigen Satz der Erkenntnis von der paralysierenden Kraft der Mehrstimmigkeit Rechnung getragen wurde. Das Wesen einer gut gebauten, fließenden Melodie wird in einem glücklichen Gleichgewicht im Auf und Nieder der horizontalen Linie erkannt u. s. w.

Die vokale Technik erweist sich aber auf die Dauer unfähig, den Inhalt zu vermehren, überdies drängen die durch die Mehrstimmigkeit erzeugten Klänge (vgl. Bd. I, S. 209 ff.) nach einer unmittelbar nur sie selbst betreffenden Lösung.

Die vokale Epoche ist zu Ende. Man lernte — dies die nächste Etappe und zugleich die bedeutendste Umwälzung auf dem Gebiete der musikalischen Technik! — den Klang selbst in neuer Weise fruchtbar machen. Der Klang wird sozusagen von einer größeren Reihe von Tönen entbunden, deren Vielheit im Nacheinander eben durch die Einheit des ersteren begriffen wird; der Klang wird auskomponiert und als solcher auch durch die horizontale Linie erwiesen. Damit ist schon der erste Schritt gemacht auf dem Wege zum letzten Ziel, eine größere Summe von Klängen — und zwar einen jeden mit seiner eigenen Vielheit — nach einem wieder neuen, nur eben den Klängen allein eigentümlichen Prinzip folgen zu lassen.

Wer weiß, ob das von den Italienern entdeckte Rezitativ, bei dem (nach allgemeiner Definition) ein einzelner Akkord eine größere Reihe von Tönen angeblich nur zu „stützen“ hatte, in Wahrheit nicht vielmehr die Mission im technischen Sinne hatte, neu ins Leben zu rufen das künstlerische Bewußtsein vom Zusammenhang des Akkordes und einer aus dessen Schoß gezogenen größeren Tonreihe?

Stellte man sodann gegenüber gar zwei nach demselben Prinzip des Auskomponierens gewonnene Stimmen, so ergab das ein völlig anderes Bild, als man es je bis dahin an zwei Stimmen nur beobachten konnte. Denn nun hatte, wie die obere, ebenso auch die tiefere Stimme ihre eigenen Durchgänge, die sich — wohlgemerkt zwischen den harmonischen Tönen desselben Klanges — von Haus aus eben nur als wahre Durchgangstöne erwiesen. Eben diese Durchgänge bei der tiefsten Stimme waren es aber, die, sobald noch mehr als bloß 2 Stimmen gesetzt wurden, eigenartigen Einfluß auf die Stimmführung üben mußten: da sie nämlich ihre angeborene Durchgangsnatur auch innerhalb der Mehrstimmigkeit nicht verleugnen konnten, mußte man ihnen zuliebe selbst an sich dissonanten Vierklängen zum erstenmal das Recht auf einfachen Durchgangscharakter einräumen und ihnen demgemäß bereits eine freiere Behandlung, d. i. Befreiung vom Zwang der Vorbereitung oder nur einer bestimmten Auflösung zubilligen! Kamen dazu noch die chromatischen Gänge in ihrer vielfältigen Anwendung bei einfachen Durchgängen, bei der Vorbereitung von Dissonanzen u. s. w., die größeren Freiheiten in der Bewegung der Stimmen überhaupt, zumal aus dem Grunde der Instrumentencharaktere, also auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, — so hatte man eine Stimmführung vor sich, deren Technik derjenigen der vorausgegangenen vokal-kontrapunktischen Epoche gegenüber viel Neues aufzuweisen schien. Das war die Stimmführung des „Generalbasses“.

Zur Zeit der vokalen Epoche wurden die Grundsätze vokaler Stimmführung allerdings vielfach in Traktaten gelehrt, doch hat alle diese endlich an Bedeutung überholt ein Werk aus dem 18. Jahrhundert, also ein sozusagen nachgeborenes Werk, der berühmte „Gradus ad parnassum“ von J. J. Fux aus dem Jahre 1725 (s. Einleitung S. 4). Ebenso ist die Stimmführungslehre des Generalbasses wiederholt in bedeutenden Werken niedergelegt worden: ihre beste und abschließende Form aber erhielt sie sicher in Em. Bachs „Lehre von dem Accompagnement“ (dem 2. Teil

seines Werkes: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“) aus dem Jahre 1762, von der schon Marpurg — s. dessen „Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß“ (vom Jahre 1776) — sagen konnte: „Mittlerweil erschien das vollkommenste Werk, das in Ansehung der Ausübung des Generalbasses möglich war; ein Werk, . . ., nach welchem sich keiner, welcher sich genugsam kennt, einfallen lassen wird, seine Kräfte über diese Materie zu versuchen.“

In den soeben genannten beiden Hauptwerken ist nur die Stimmführungslehre allein zur Darstellung gebracht worden, also ganz rein wenigstens in der einen Hinsicht, als in ihr nirgends — auch nicht z. B. in der Frage der Intervallverdopplungen — die Lehre von den Stufen beigemischt erscheint: Hatte doch J. J. Fux von dieser überhaupt noch keine Ahnung, während bei Em. Bach, der die neuen Stufentheorien schon kannte, offenbar ein glücklicher künstlerischer Instinkt gewaltet zu haben scheint, der ihn von der Vermischung der beiden so heterogenen Disziplinen zurückhielt.

Dem Vorzug einer reinen Darstellung der Stimmführungslehre schließt sich in den Werken jener Autoren als ein weiterer Vorzug die Methode an, mit der sie ihre Lehren demonstrieren. Sie erkennen, daß, um eine Wirkung der Stimmführung zu zeigen, es durchaus nicht genügt, den Schüler bloß mit Worten zu überreden oder die Wirkung mit einigen sehr wenigen Tönen nur anzudeuten; vielmehr bestreben sie sich, die vielfältigen besonderen Umstände des Vor- und Nachher vorzuführen, die nun freilich ihrerseits doch wieder nur in einem etwas größeren Komplex zum Ausdruck kommen können. Mit unschätzbarem Instinkt konstruieren sie daher Aufgaben, denen sie eigens eine solche Ausdehnung geben, als nötig ist, um die Lösung des jeweiligen, in Frage kommenden Stimmführungsproblems so beweiskräftig als möglich zur Anschauung zu bringen. In der Tat läßt sich das, was z. B. den fließenden Gesang ausmacht, nicht gerade schon

nur an 3 bis 4 Tönen darstellen; ebensowenig kann z. B. die gute Wirkung der Mischung von verschiedenen Intervallen oder die üble Wirkung gewisser Fortschreitungen an bloß wenigen Tönen schon wirklich erwiesen werden; man muß ferner auch wissen, ob die Töne als solche einer menschlichen Stimme oder als Instrumentaltöne gedacht sind, da sich die Wirkung doch auch nach dem Instrument richtet usw. In diesem Sinne ist nun bei J. J. Fux der Cantus firmus — s. darüber Näheres in der Einleitung, — bei Em. Bach die mehr oder weniger umfangreiche Folge von Klängen, wie er sie als Grundlage der Demonstrationen benutzt, als ein vom methodischen Standpunkt wahrlich nicht hoch genug zu bewertender Faktor anzuerkennen!

Solchen eminenten Vorzügen in der Darstellung der Stimmführungslehre stehen nun aber sowohl bei Fux als bei Em. Bach leider auch Fehler gegenüber, die nicht nur die Methode, sondern auch den Inhalt der Lehre selbst schädigen.

So hatte Fux das Bestreben, gegen die um sich greifende Macht der Instrumentalmusik zu opponieren und indem er in seinem Werke die Lehre von der Stimmführung auf eine rein vokale Basis stellte, tat er es weniger mit bewußter Einsicht in den Wert einer solchen Methode, als vielmehr aus der Tendenz heraus, die kunstbeflissene neue Generation von der (wie er meinte) verderblichen Instrumentalmusik abzuwenden und sie zur vokalen als der angeblich alleinseligmachenden Technik neuerdings zu bekehren. Welchen Schaden dadurch die Lehre Fuxens im speziellen erlitten hat, zeigt das vorliegende Werk Schritt für Schritt. Hier sei nur des Hauptschadens gedacht: dadurch nämlich, daß er die Stimmführungslehre zugleich zu einer bindenden, und zwar einer ausschließlich nur auf rein vokaler Basis stehenden Kompositionslehre (s. Einleitung) erhob und sich somit zugleich der Instrumentalmusik leider schon von vornherein verschloß, brachte er sich um die Möglichkeit, gerade das zu zeigen, was das Wichtigste ist: wie nämlich alle Stimmführung im letzten Grunde eine und dieselbe bleibt, auch

wenn sie in der Instrumentalmusik, gemäß den dort veränderten Zuständen, ein neues Wesen vorzutäuschen scheint!

Umgekehrt weist die Generalbaßlehre bei Bach den Fehler auf, daß die Probleme dort leider nicht an ihrem Ursprung, sondern in einem bereits vorgerückten Stadium aufgezeigt werden. Der Generalbaß zeigt uns Prolongationen von Urformen, ohne uns indessen vorher mit den letzteren selbst irgendwie bekannt gemacht zu haben. An der Erkenntnis des Fehlers und an der Vermeidung desselben war man ja schon dadurch verhindert, daß der Generalbaß vor allem einem praktischen Zweck zu dienen hatte. Wenn nun die allerbesten Musiker auch schon dazumal einen großen stilistischen Unterschied zwischen dem „Generalbaß“ und einem wahrhaft künstlerischen „Accompagnement“ gemacht haben, so war gleichwohl die begriffliche Verwechslung beider ein weitverbreiteter Irrtum. Und zwar hatte dieser seine Ursachen darin, daß mindestens zur Erlernung des Akkompagnements der „Generalbaß“ eben die Vorschule bot, und noch mehr darin, daß den minderbegabten Musikern auch nur die vierstimmige Ausführung des Generalbasses leider auch schon die letzterreichbare Form des „Akkompagnements“ bedeutete: aus Not bildete man sich ein, schon künstlerisch zu akkompagnieren, wenn man die Ziffern des Generalbasses nur vierstimmig setzte! So hatte denn also hier im Bereiche der Stimmführungslehre, wie sie der Generalbaß dozierte, die Widmung desselben an den praktischen Zweck des Akkompagnements nun ähnlich einen Schaden verursacht, wie dort im Bereich der vokalen Stimmführungslehre nach Fux die Widmung derselben an die freie Komposition auf vokaler Basis!

Das Resultat ist also: Bei Fux sowohl als bei Em. Bach fehlt der Nachweis einer gleichsam absoluten, gleichmäßig über vokalem und instrumentalem Satz stehenden einheitlichen Stimmführungslehre, und zwar fehlt der letzteren bei Fux sozusagen die Zukunft der Prologationen, umgekehrt aber bei Bach die Vergangenheit der Urformen!

Die verhängnisvollste Trübung der Stimmführungslehre

sollte indessen noch von einer völlig anderen Seite herkommen.

Fast um dieselbe Zeit, da Fux sein Werk erscheinen ließ, trat nämlich in Frankreich Rameau mit der neuen Lehre von den Klangfunktionen auf, mit der Lehre von der Tonika, Dominante, Subdominante als Hauptklängen, von der Zurückführbarkeit aller übrigen Klänge eben auf diese letzteren u. s. w. Er war es also, der die Lehre von der Stufe schuf, jene Lehre, die, wie oben gesagt wurde, in der musikalischen Technik das komplementäre Element der Stimmführung bildet. Sieht man nun, wie Fux hier und Rameau dort der Welt ihre Lehren fast gleichzeitig, der eine die Lehre von der Stimmführung, der andere die Lehre von der Stufe, geschenkt haben, so ahnt man wohl des Schicksals Wink, daß die genannten beiden Disziplinen durchaus nur unabhängig voneinander zu verstehen und zu behandeln seien! Indessen kam es anders. Denn, was bei Fuxens Werk immerhin von Segen war, der Umstand nämlich, daß er die mehrhundertjährigen Erfahrungen einer bereits hinter ihm zurückliegenden Epoche nur zu verwerten brauchte, fehlte ja zum größten Teil noch bei Rameau. Stand doch dieser selbst erst am Eingang der großen instrumentalen Epoche, kannte nicht einmal noch die Werke seines Zeitgenossen S. Bach, geschweige daß er hätte ahnen können, wie die späteren Meister, wie Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven usw. schreiben würden. Ihm waren also die Bilder jener großen Formen noch völlig fremd, die dadurch zustande kamen, daß eine Reihe von Klängen in weit ausladende, vielfach auch in mehrstimmigen Durchgängen verlaufende Tonreihen umgesetzt wurde, während die Klänge selbst nach gewissen psychologischen Prinzipien aufeinander folgten. Wer weiß, ob Rameau seine Lehren nicht anders gefaßt hätte, wenn er all die später gemachten technischen Erfahrungen gekannt hätte: so möge denn die Kargheit des ihm gegebenen Erfahrungsmaterials als die Ursache davon bezeichnet werden, daß er sowohl den Begriff der Stufe zunächst zu eng, als auch die Zahl der Stufen zu beschränkt

faßte. Nur zu einem sehr kleinen Teil ist ihm das, was er eine Stufe („Grundbaß“) nennt, zugleich eine Quelle des Inhaltes; auch weiß er nicht anzugeben, nach welchen Gesetzen in Wahrheit die Stufen aufeinander folgen; noch ahnt er nicht, wie nur erst mehrere Klänge eines Generalbasses zusammen eventuell Anspruch auf die Bedeutung einer Stufe haben, daß es somit, um zum Wesen der Stufe zu gelangen, durchaus nicht genügt, die einzelnen Erscheinungen des Generalbasses bloß auf ihre Grundbässe zurückzuführen und die Folge jener zugleich schon für eine Folge dieser zu halten. Denselben Fehler begeht er aber auch in umgekehrter Richtung: er entwickelt aus einer Folge von Grundbässen eine Oberstimme, einen Gesang, und zwar ausdrücklich mit der Prätension, auch Grundsätze der Stimmführung dabei aufzuzeigen. So geraten ihm Stufe und Stimmführung in eine allzu große Nähe, so daß er dadurch behindert wird, zur vollen Klarheit über das Wesen beider zu gelangen. Er sieht nicht ein, daß die Wege, wie sie die Stufen zu nehmen haben, durchaus nicht von Prinzipien der Stimmführung diktiert sein können, und daß umgekehrt an Stufen Stimmführung zu dozieren ungefähr dem Vorhaben gleichkommt, z. B. Federn und Semmeln addieren zu wollen, und so geschieht es, daß er der erste wird, der zu den beiden oben dargestellten Methoden Stimmführung zu lehren noch eine dritte, gerade die fehlerhafteste, hinzufügt, nämlich die: Stimmführung und Grundbässe zu verbinden, und beide an- und füreinander zu erläutern! War nun schon dieses allein ein starker Fehler, wie er bis dahin ja noch gar nicht gemacht wurde, so wurde der Fehler noch vergröbert dadurch, daß er meistens das Modell seiner Lehren gar zu kurz konstruiert hat. Eine Folge von nur 2 Klängen ist es am häufigsten, die irgend ein Problem der Stufen- und Stimmführungslehre erweisen soll. Welche Steigerung von Irrtümern!

Nachdem die Komponisten mittlerweile begonnen hatten, alles selbst auszuführen und niederzuschreiben, was sie nur irgend vom Spieler wünschen konnten, und damit endlich der

„Generalbaß“ gefallen war, mußte zu Lehr- und Kompositionszwecken für die neuen Generationen immerhin doch ein anderer, neuer Ersatz dafür geboten werden. Da kam es nun, daß man diesen teils etwa im Sinne Fuxens unter dem Titel „Kontrapunkt“ (s. Einleitung), teils aber auch in der Fassung jener Lehre, die Stimmführung aus den Stufen zog, darbot. Es gelang somit den Theorien Rameaus, wie sie insbesondere später in Deutschland durch Kirnberger, Marpurg erweitert wurden, sich den Platz neben dem „Kontrapunkt“ zu erobern. Von da ab gibt es zwei Disziplinen für die musikbeflissene Jugend: Im „Kontrapunkt“ wird Stimmführung gelehrt, in einer sogenannten „Harmonielehre“ aber wird angeblich die Theorie der Stufen vorgetragen. Doch geschieht letzteres, wie wir schon wissen, mit all jenen Fehlern, die der Theorie Rameaus durch die Vermischung mit der Stimmführung schon von Haus aus anhaften, seither aber noch weit bedenklicher angewachsen sind. Mit dem Triumph gerade der letzteren, so verhängnisvoll desorientierenden Methode, die weder Stufe noch Stimmführung genügend erläutert, wuchs das Übel ins Unendliche: immer wieder sind es nur Folgen von je zwei Klängen, die über Stufen- und Stimmführungsprobleme zugleich aussagen sollen!

So oft ich in den Arbeiten der Theoretiker der letzteren Schule sehe, wie aller Eifer ihrer Behauptungen betreffs der Stufe einerseits, betreffs der Stimmführung anderseits — ich erinnere nur an die „Verdopplungs“theorien, an die Streitigkeiten über die parallelen und unparallel-geraden Folgen u. s. w. — vor allem schon an der unglücklichen Konstruktion ihrer Beispiele scheitert, fallen mir unwillkürlich Kinderstube und Kinderpuppenspiel ein. Man weiß ja, wie es die Kinder mit den Puppen treiben: Bald ist ihnen die Puppe diese oder jene Freundin, bald eine Tante, — kurz, was sie zum Spielzweck brauchen, alles das stellt ihnen die Puppe vor; nun reden sie auf die Puppe ein und erhalten von ihr auch Antwort, natürlich immer die, die sie selbst sprechen.... Nicht anders machen es nun auch die Theoretiker der „Harmonielehren“ mit ihren Tonpuppen! Bald stellt ihnen die

Tonpuppe diese oder jene „Stufenfolge“, bald nur den „Vorhalt“ bei nur einer Stufe, bald diese oder jene Stimmführung, kurz — was und wie sie es brauchen, zu allem sagt ihre Tonpuppe: Ja. Im gegenwärtigen Augenblick, da Riemann die Lehren von Rameau überflüssigerweise noch einmal aufgegriffen und die letztmöglichen Konsequenzen aus ihnen gezogen hat, feiert die „Tonpuppentheorie“ — man gestatte mir eine solche Bezeichnung — geradezu Orgien: eine neue, wirre große Welt von „Leitetönen“, „Verdopplungen“ wird uns vorgetäuscht, von denen die wahre Stimmführungs- und die wahre Stufenlehre nichts wissen kann!

* * *

Mein eigenes Bestreben ging also dahin, die Stimmführungslehre von all den Trübungen zu befreien, die sie durch die drei obenerwähnten Methoden (die „vokale“ Fuxens und seiner Vorgänger, die des „Generalbasses“ bei Em. Bach und seinen Vorgängern, und endlich die „Stufe und Stimmführung“ vermengende Methode Rameaus und seiner Nachfolger) erleiden mußte. Hier soll demnach die Stimmführungslehre als eine im Grunde einheitliche, in sich selbst ruhende Disziplin dargestellt werden; d. h. es soll hier gezeigt werden, wie sie, zunächst auf rein vokaler Basis durchgeführt, sodann in der Technik des Generalbasses, der Choräle und endlich der des freien Satzes aufgedeckt, überall ihre innere Einheit bewahrt! So z. B. wird auch die Frage der Verdopplung überall im strengen, wie im freien Satz lediglich vom Standpunkt der Stimmführung und von Stufen völlig unabhängig beantwortet werden.

Die Lehre von der Stufe habe ich aber bereits in Bd. I dargestellt und zwar, wie meine Leser wissen, ohne jede Beimischung von Stimmführungslehre. Nun mag man es endlich verstehen, warum ich dort, statt bloßer Tonpuppen, Beispiele nur in Form von Zitaten aus der Literatur gebracht habe. Weniger war es Eitelkeit, um bloß etwa meinen Witz an der Lösung schwieriger Stellen des freien Satzes zu erproben, als wirklich organischer Bestandteil meiner Methode,

die davon ausgeht, daß, was eine Stufe sei und wie sie entstehe, überhaupt doch nur durch Veranschaulichung aller in ihr sich sammelnden Kräfte erwiesen werden soll. Und wieder ist weniger Eitelkeit, als das Interesse der völligen Klarstellung der Disziplin, wenn ich mich hier bestimmt fühle, zu sagen, daß meine Lehre die erste ist, die auf die Stufe als Inhaltserzeugerin hinweist. Man braucht nur z. B. Sechters Werk mit dem meinen zu vergleichen, um zu sehen, daß auch die Psychologie des Stufenganges, wie ich sie darstelle, dem künstlerisch praktischen Zweck der Inhaltsbeschaffung und -mehrung besser dient, daß auch z. B. in den Fragen der Chromatisierung und Alterierung meine Lehre um vieles reinere, einheitlichere und vertieftere Gesichtspunkte bringt u. s. w.

Die Stufe lebt in unserer Empfindung nur als Dreiklang. D. h. sobald wir eine Stufe erwarten, erwarten wir sie zunächst nur als einen Dreiklang, nicht also auch etwa als einen Vierklang. In diesem Sinne ist die Sept durchaus nicht mit ein a priori-Element unserer Vorempfindung, ähnlich wie es die Quint und die Terz sind; sie ist vielmehr ein Ereignis a posteriori, das wir wohl am besten aus dem Zweck begreifen, der mit ihm verbunden wurde, d. h. wir verstehen sie hinterher als Durchgang, oder als Chromatisierungsmittel u. s. w. Daher kam es auch, daß ich im I. Abschnitt des ersten Bandes, wo ich die Begründung der Systeme bot, von den Stufen stets nur als Dreiklängen, nicht aber auch schon als Vierklängen sprach (vgl. insbesondere § 78). Und gedenkt man außerdem noch der Tatsache, daß ein Orgelpunkt wohl auf den Grundton, auf die Quint oder Terz, niemals aber gar auf die Sept eines Klanges gestellt werden kann, so hat man noch einen Beweis mehr dafür, daß die Stufe a priori eben nur ein Dreiklang ist und bleibt! Welches Licht fällt nun wieder auch von hier aus auf jene uralte Erkenntnis der ersten kontrapunktischen Epoche, die schon im Bereiche der bloß durch stufenlose Mehrstimmigkeit erzeugten Klänge Konsonanz und Dissonanz überhaupt in demselben Sinne voneinander schieden! Und ferner: So sehr ist vom

konkreten Baßgang der Stufengang als bloß abstrakte Führung verschieden, daß man zu einer Baßstimme, sofern sie gegebenenfalls mit den Wegen eines Stufenganges sich völlig deckt, sogar offene Oktaven setzen darf: so sehr wird nämlich im Baßgang der Charakter einer obligaten Stimme ausgelöscht, wenn in ihm vor allem der Stufengang selbst zum Ausdruck kommt!

* * *

Endlich mag es mir aber gestattet sein, dem Leser über den Erfolg des ersten Bandes zu berichten. Aus Kritiken, Zuschriften und mündlichen Äußerungen konnte ich wohl entnehmen, daß vor allem jener Teil des Werkes, der der Widerlegung der Kirchentonarten gewidmet wurde, den meisten Beifall und die rückhaltloseste Zustimmung der Musiker fand. Da ich nichts so sehnlichst anstrebe, als die Sicherheit des Lehrers vor dem Schüler, so freue ich mich nun, so vielen Lehrern einen sicheren Halt in dieser nicht nur geschichtlich allein wichtigen Frage geboten zu haben. Im übrigen wurde der Inhalt zwar vielfach als „geistvoll" bezeichnet, dabei aber der Zweifel geäußert, ob meine Lehre gerade in dieser Form praktischen Wert haben könnte? Nun, ich glaube sagen zu dürfen, daß es doch ungleich praktischer ist, einem Kunstjünger zu zeigen, woher er — von der Urquelle der Inspiration freilich abgesehen — seinen Inhalt zu beziehen habe, als ihn bloß mit Tonpuppen spielen zu lassen, was doch nur einen Müßiggang bedeutet, obendrein einen teuer erkauften! Hat der Schüler im Kontrapunkt vorerst die Kunst der Stimmführung gelernt, so mag es ihm dann in der Welt der Stufen genügen, zu sehen: wer sie seien, wie sie an Inhalt eintragen, wie sie sich zur Form verhalten, wie viel an Stufengang der eine, der andere Gedanke verbraucht, wie man an Stufen sparen und dennoch zugleich den Gedanken weit bauen kann u. s. w. u. s. w. Ich gestehe gerne, daß ich dem Stoff des ersten Bandes so manches schuldig blieb, aber ich mußte mich vorerst noch bescheiden, da zum vorgesteckten Ziele der Weg noch gar so weit war.

Inhalt

Einleitung

„Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit." Goethe.

„Die gemeinsten Meinungen und was jedermann für ausgemacht hält, verdient oft am meisten untersucht zu werden." G. Ch. Lichtenberg.

„Auch das Besteigen des höchsten Berges beginnt vom Tale aus." Japanisches Sprichwort.

Wenn irgendwo, so gilt gerade für den Unterricht im Kontrapunkt der Satz Goethes: „Es ist nichts schrecklicher als ein Lehrer, der nicht mehr weiß, als die Schüler ebenfalls wissen sollen. Wer anderen lehren will, kann wohl oft das Beste verschweigen, was er weiß, aber er darf nicht halbwissend sein."

Es ist höchste Zeit, daß man sich endlich darüber klar werde, was die Lehre vom Kontrapunkt eigentlich vorzutragen habe; daß zunächst der Lehrer doch endlich selbst den Kontrapunkt vom freien Satz unterscheiden und den von ihm vorgetragenen Ge- und Verboten ihre Begründung geben lerne, um eventuell dann auch den Schüler über angebliche Widersprüche zwischen der Kontrapunktslehre und z. B. irgend einer Beethovenschen Stimmführung rechtschaffen aufklären zu können. Es muß die ebenso bornierte als barbarische Antwort ja endlich einmal verstummen, mit der so mancher Lehrer seine interpellierenden Schüler abfertigt: „Ja, bis Sie ein Beethoven sind, können Sie auch so schreiben." Ahnt der Lehrer denn nicht, wie wenig noch im Grunde eine solche Antwort auch schon die letzte Er-

klärung ist, und wie er daher die moralische Ohrfeige, die er damit gar seinem Schüler zu verabreichen glaubt, ja ungleich mehr doch umgekehrt nur sich selbst versetzt? Wäre es nicht gerade Talentlosigkeit, die wohl in alle Ewigkeit, weil es ja anders wirklich nicht sein kann, volle Immunität leider genießen muß, wie müßte doch der Lehrer für den Mutwillen selbst bestraft werden, mit dem er den Schein erweckt, als hätte Beethoven gar schlecht geschrieben! Nein, das ist tausendmal eine Lüge: Beethoven hat nie schlecht geschrieben und bedarf für seine Schreibweise wahrhaftig nicht erst der Nachsicht irgend eines noch nicht hören könnenden Lehrers. Aber freilich, trotz so schwerwiegender Arroganz mögen auch dem Lehrer einige Milderungsgründe zugesprochen werden. Ist doch der Kontrapunkt seit seiner Geburt bis auf den heutigen Tag so gründlich wie kaum eine andere Disziplin mißverstanden worden. Es lassen sich sogar die seine Entwicklung begleitenden Irrtümer chronologisch wie sachlich deutlich unterscheiden.

I

Der Grundirrtum der älteren Kontrapunktschule

Als man daran ging, von den ersten kompositionellen Erfahrungen die Grundsätze der Stimmführung abzuleiten, übersah man, daß ihnen umgekehrt logischerweise noch durchaus keine absolute Anwendung auf die Komposition selbst zusteht, wohl aber daß sie bescheidene Geltung zunächst nur für die Lehre von der Stimmführung allein haben sollten und zwar in demselben Sinne, als z. B. grammatische Regeln vorerst nur die Basis für die einfachste Formung von Gedankenelementen vorzustellen haben. Welcher Weg doch nur in der Sprache von den ersten Grundsätzen über Subjekt, Prädikat, Objekt u. s. w., von dem auf diesen Elementen zunächst nur einfach aufgebauten Satze bis zum stolzen freien Bau eines wirklichen Kunstwerkes der Sprache! In der Musik aber hat man nun diese große Kluft einfach übersehen und die kontrapunktischen Regeln sofort auch zu

Kompositionsregeln erhoben, d. i. zu Regeln, die bindende Macht auch über alle freie Komposition hätten.

In dieser absoluten und ausnahmslosen Identifizierung von Kontrapunkt und Kompositionslehre haben wir somit den ursprünglichen und grundlegenden Irrtum zu erkennen, der sich leider bis auf unsere Zeit vererbt hat.

Die Entstehung dieses Irrtums beruht nun freilich auf einer begreiflichen und nur zu entschuldbaren Täuschung, und zwar ist als Grund dieser Täuschung ohne weiteres die Tatsache anzunehmen, daß in der ersten Zeit des vokalen Kontrapunktes wohl auch die Kompositionen selbst noch eine ähnliche Gestalt aufwiesen, wie wir sie bei den Aufgaben der heutigen Lehrbücher antreffen (s. meine „Theorien" I, S. 209—219). Da gab es ja noch keine auseinandergewickelten Harmonien, da kannte man ja noch keine wirkliche Länge, keine Stufen, keine Modulationen, und auch die vielfältigen Erscheinungen der späteren Gliederung und Synthese waren ja noch undenkbar. Versehen nur mit einem kleinen Vorrat von technischen Produktionsmitteln, wie z. B. mit der eigentümlichen Einsatz- und Knüpftechnik, dem Kanon und sonstigen Imitationen, schlenderte man noch immer dem Texte nach von Stelle zu Stelle, von Kadenz zu Kadenz, ohne daß der Typus des Satzes als bereits freie Komposition sich irgend wesentlich von einem eben nur aus der Stimmführung gewonnenen Satz unterschieden hätte. Freilich ist es heute schwer, ja unmöglich, anzugeben, wieviel der freien Komposition dann umgekehrt aber auch auf Rechnung der falschen Theorie zu setzen wäre, da doch wohl zu allen Zeiten eine gegenseitige Beeinflussung von Praxis und Theorie wahrzunehmen ist, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob die Theorie eine richtige ist oder nicht. So lagen denn in jener ersten Zeit Kontrapunkt und Kompositionslehre als eine undifferenzierte Masse beisammen, nicht unähnlich etwa jener Art alter theologischer Wissenschaft, in der alle Disziplinen der Erkenntnis und Kunst in ihren Keimen gleichsam unter dem Schutze einer Gottheit ruhten.

Es würde zu weit führen, die Belege für den soeben dargestellten Irrtum der Theoretiker hier genauestens anzuführen, zumal ich im Verlaufe des Werkes ohnehin Gelegenheit genug haben werde, eben darauf in Zitaten aus den älteren Werken eigens noch hinzuweisen. Man lese, um sich davon selbst zu überzeugen, z. B. die Vorrede aus J. J. Fux' „Gradus ad Parnassum" (deutsch von Mitzler, Leipzig 1742) — dem übrigens noch immer hervorragendsten Werk über Kontrapunkt! — oder die Einleitung in Cherubinis „Theorie des Kontrapunktes und der Fuge" (Leipzig, Kistner). Hier sei meinerseits dagegen nur vermerkt, was Albrechtsberger in seiner „Gründlichen Anweisung zur Komposition u. s. w." (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1790) im VI. Kapitel (S. 17) erklärt: „Unter dem strengen Satz verstehe ich den, der für bloße Singstimmen, ohne alle Begleitung eines Instrumentes verfertiget wird. Er hat mehrere Regeln, als der freye. Die Ursache davon ist: weil ein Sänger die Töne nicht so leicht findet, als ein Instrumentist. Meistentheils wird er in den Kirchen und Kapellen (derowegen heißt er auch Stilo alla capella) mit der Orgel, bisweilen auch durch Violinen und Hoboen mit dem Sopran im Unisono, durch ein paar Posaunen . . . begleitet. Wenn die Instrumente aber weg bleiben, wie es in der Passions-Woche, in fürstlichen Kapellen, zu geschehen pflegt, so sind im Satze keine Dissonanz-Sprünge (die verminderten Quart- und Quinten-Sprünge, wenn sie sich gut und bald resolviren, ausgenommen) erlaubt. Auch ist verbothen von einer Dissonanz weg, oder in eine zuspringen. Die verdeckten Quinten, Octaven und Einklänge sind in den fünf Gattungen, die zur Übung über oder unter einen simplen Gesang (Choral, oder cantus firmus) gemacht werden, im zweystimmigen Satze durchaus nicht erlaubt. Im dreystimmigen sind es einige; im vierstimmigen wiederum mehrere u. s. w." (Man beachte nur, wie plötzlich er im letzten Satz unbekümmert von „Übungen" und „Gattungen" spricht, wo er knapp vorher ja die Satzweise doch ausschließlich nur in wirklichen a capella-Werken darstellte!) „In der ersten Gattung . . . hat kein dissonirender Accord Platz; . . . In der zweiten und dritten Gattung werden die Dissonanzen nur im regelmäßigen Durchgange, . . . erlaubt. Eine gewisse Art der Wechselnoten . . . wird dabey ausgenommen. . . . Auch die verworfenen Noten (Notae objectae) . . . werden im strengen Satze nirgens erlaubt . . . ferner müssen im strengen Satze alle gebundene Dissonanzen, welche erst bey der vierten Gattung Platz finden, mit einer Consonanz vorbereitet, und auch in eine Consonanz in den nächsten Ton, oder halben Ton herab, und nicht hinauf, aufgelöset werden. Endlich sind die Chromatisch — und Enharmonischen Übergänge hier verbothen." (Alle diese Bemerkungen Albrechtsbergers beziehen sich aber, wie man deutlich sieht, wieder nur auf die „Übungen" in den fünf Gattungen, ohne daß er sonderbarerweise bisher auch nur mit einem Wort die „Übungen"

als solche schon von den zuerst gedachten wirklichen a capella-Gesängen erst irgendwie abzugrenzen sich Mühe gegeben hätte, wo es als sicher anzunehmen ist, daß doch auch ihm selbst die „Übungen" keineswegs schon mit den fertigen Kunstwerken identisch sein konnten!) „Zum strengen Satz gehören also die ersten fünf Gattungen," (— „also?!" — man lese noch einmal die ersten Sätze dieses Zitats, worin doch von ganz anderen Dingen die Rede gewesen, und reime den Widerspruch, wenn man es kann!) „wie sie hier, und im Fuxischen Lehrbuche vorgestellt werden ... Zu ihm gehören die kirchenmäßigen Nachahmungen; ferner die männlichen und ernsthaften Kontrapunkte, ohne oder mit einem Choral; sodann die einfachen und Doppelfugen; endlich der Canon. Kurz: Zum strengen Satze gehören alle kontrapunktische Sätze alla capella für die Singstimmen, besonders die ohne Begleitung eines Instrumentes". (Hat plötzlich hier aber Albrechtsberger nicht umgekehrt wieder die „Übungen" vergessen, deren er ja früher noch so ausführlich gedachte?!) „Auch sind im strengen Satze zwo Noten von einerley Buchstaben als c c, d d, gleich nach einander in einem einzigen Takte in keiner der fünf Gattungen des Kontrapunktes erlaubt. Doch hat diese Regel wiederum zwo Ausnahmen; die erste in der fünften Gattung, ...; die zweyte in Sing-Sachen, wo der vielen, besonders kurzen Sylben wegen, aus einer Note zwey können gemacht werden ..." (Man merke sich im Zusammenhange mit dem Problem der Tonwiederholung sein Wort „Ausnahme", worauf noch zurückzukommen sein wird!) „Der freye Satz ist der, wo man, nach allen fünf Gattungen, in Nachahmungen, kontrapunctirten Sätzen, und Fugen, in allen Tacttheilen, ohne Vorbereitung einen dissonierenden Accord bisweilen anschlagen darf; doch muß derselbe jederzeit gut und natürlich resolvirt werden, ... In dem freyen Satze bindet man sich selten an eine der fünf Gattungen" („selten"? nein, niemals! niemals doch übrigens selbst in den a capella-Werken!), „man nimmt allerley Noten sowohl zum Hauptgesange, als auch für die begleitenden Stimmen ... Es wird der freye Satz in allen dreyen Stylen, nämlich: im Kirchen- Kammer- und Theater-Styl gebraucht; z. B. in Messen, Gradualen, Offertorien, Psalmen, Hymnen etc. mit der Orgel begleitet; auch in Fugen, wo man manche Dissonanz frey anschlägt, und sogar gebundene Dissonanzen hinauf ... als Vorhalt auflöst ... Man hört und findet jetzt eher tausend Beispiele des freyen, als zwanzig des strengen Satzes" (natürlich! denn jede Komposition ist schon als solche doch nur eben ein freier Satz, und niemals mehr bloß der strenge!!) ... „Da man aber weder in jenem, noch in diesem Satze, ohne die Grundsätze des Kontrapunktes, zu der höchstnöthigen Reinigkeit gelangen kann, so ist es sehr zu rathen, daß man bey dem zweystimmigen strengen Satze zu lernen anfängt." In dem ganzen Chaos von Vorstellungen

darf man vielleicht nun gerade den letzten Satz am ehesten noch als Lichtblick gelten lassen, trotzdem schließlich auch diesem noch die eigentliche Begründung fehlt. Doch bleibt der Mangel an Begründung der kontrapunktischen Ge- und Verbote ein charakteristisch negatives Merkmal durchaus fast der ganzen von den älteren Theoretikern vorgetragenen Lehre, und vielleicht darf man nur J. J. Fux, den Begründer der Disziplin, selbst zugleich als denjenigen Lehrer bezeichnen, der um die Erforschung der Probleme sich mindestens die meiste Mühe nahm. Bei der irrtümlichen prinzipiellen Identifizierung von Kontrapunkt- und Kompositionslehre, wie konnte man da aber auch eine triftige Begründung der Lehrsätze überhaupt noch erwarten? War das nicht einfach ein Ding der Unmöglichkeit, da man nicht wußte, ob man die letzteren vom Standpunkt nur der Übungen oder gar auch der Komposition zu betrachten hätte?

Aber auch später und noch in einer anderen Hinsicht sollte sich der erste Irrtum der älteren Theoretiker bedenklich erweisen. Das geschah in der Zeit, als die Instrumentalmusik in den Vordergrund trat und das Problem der Länge, und zwar zunächst wohl nur auf monothematischer Grundlage, zum ersten Male nun in der geschlossenen Form der Fuge löste. Denn aus dem Wahn heraus, die Kontrapunktslehre sei zugleich eine Kompositionslehre, gliederten die älteren Theoretiker der Lehre vom Kontrapunkt unmittelbar auch die von der Fuge an, so daß darüber der Charakter der Fuge als einer selbständigen Kompositionsform durch die Nachbarschaft der Lehre von der Stimmführung leiden mußte. Seit jener Zeit blieben denn auch in den Lehrbüchern Kontrapunkt und Fuge unzertrennlich beisammen. Kaum sollte man es aber glauben, welche unselige Verwirrung gerade nun dadurch im weiteren Verlauf entstanden ist: so gewöhnte man sich daran, eben in der Fuge allein das höchste, vielleicht auch einzige Ziel der Kontrapunktslehre zu erblicken; und mehr als das, man bildete sich ein, nur die Fuge „enthalte“ allein und überhaupt Kontrapunkt in sich (anderswo dagegen aber, z. B. in einer Sonate, Sinfonie könne und dürfe von Kontrapunkt mindestens so lange nicht die Rede sein, bis eben der Satz nicht irgendwie fugiert klingt); nur wer Fugen schreibt, sei daher auch ein „Meister des Kontrapunktes“, und eben nur, wenn er sie

schreibt, u. s. w., u. s. w. Fern so von jeder Erkenntnis, daß in Wirklichkeit ja die Fuge eine eigene und selbständige Form für sich sei, eigen und selbständig wie nur irgend z. B. ein Rondo, eine drei- oder vierteilige Form u. dgl., und daß jede musikalische Erscheinung, selbst ein Walzer, ein Marsch, geschweige eine Sonate, ein Intermezzo, den Kontrapunkt als eben ein Verhältnis mindestens zweier Stimmen ja unbedingt mit sich doch führen müsse, verstieg man sich endlich dahin, Kontrapunkt und Fuge beinahe für identisch zu halten. (Im Kopfe des mehr ästhetisch als spezifisch musikalisch veranlagten A. B. Marx konnte sich daher der Kontrapunkt zur „Polyphonie" sogar derart verdichten, daß er in seinen Lehrbüchern statt Kontrapunkt stets nur einfach das Wort Polyphonie gebrauchte!) Und so immer mehr und mehr in den Bann dieses Irrtums sich verstrickend, gelangte man dazu, schließlich alles Fugierte sofort auch schon für eine wirkliche Fuge zu erklären, unbekümmert nun darum, ob das Stück sonst ein in sich selbst geschlossener Organismus war oder nicht.

Haben z. B. Mozart im letzten Satz seines G-dur-Streichquartettes, desgleichen Beethoven im letzten Satz des Streichquartettes Op. 59, Nr. 3 die fugierte Form in Wahrheit nur erst als Hauptgedanken einer sonst zyklischen (Sonaten-) Form aufgestellt — ähnlich wie ja z. B. auch schon S. Bach in den Suiten damit oft die Präludien oder Giguen mindestens zu beginnen pflegte — flugs deutete Unwissenheit die zyklische Form jener Sätze ohne weiteres gar in eine Fuge um. Spricht man denn bis zur Stunde läppischerweise nicht z. B. auch von der „Jupitersymphonie mit der Schlußfuge", wo in Wahrheit die dort angewandte fugierte Technik zuerst doch nur in der Modulationspartie (!), die die erste Gruppe mit der zweiten verbindet, und auch in der Folge wieder nur ähnlich unselbständig hervorbricht, ohne aber zu verhindern, daß der Ablauf der Gedanken sich sonst doch nur zu entschieden als eine wirkliche Sonatenform darstelle?!! Bringt man sich um den Genuß von Mozarts Genialität denn nicht etwa gerade dadurch, daß man ein so durchaus geistvolles Einsprengen der fugierten Technik in eine andere größere Form baar nur für eine Fuge eskomptiert? Zieht man so eine ähnliche Erscheinungsmöglichkeit, wie eben den letzten Satz der zitierten Symphonie, von der Sonatenform einfach ab, wie leicht hat man da nicht zu glauben, alle Sonaten wären überhaupt gleich, und anderseits nicht weniger gleich auch alle Fugen? Oder man denke

an Beethovens Klaviersonate Op. 110: In Wirklichkeit welch' geniale Verbindung eines dritten (Adagio-) und eines vierten Satzes (einer wahren Fuge), und zwar in der Form, daß auf die erste Hälfte des Adagio gleichsam der erste Teil der Fuge, auf die andere Hälfte des Adagio dann endlich der Modulations- und Schlußteil der Fuge folgen; und was ist daraus aber geworden in den Köpfen der Theoretiker und Virtuosen! Sie sehen alle nur die Fuge, — weiter aber in den Bereich der künstlerischen Phantasie Beethovens einzudringen, dazu reicht ihnen der allzu bescheidene eigene künstlerische Sinn leider nicht aus! Haben sich indessen unsere Meister durch die mangelhafte Erwiderung ihrer Leistungen, wie man sieht, durchaus nicht abhalten lassen, ihre fugierte Technik dennoch in so neuer Weise anzuwenden, wie wir sie in den soeben zitierten Beispielen vorfinden, sehen wir dagegen die kleineren Talente umgekehrt mit Vorliebe die Borniertheit des musikalischen Publikums gar dahin ausnützen, daß sie mit fugierter Technik protzen, nur um sich Respekt bei dem letzteren zu verschaffen. Wohl wissend, daß eben nur vereinzelte Menschen wirklich zu beurteilen vermögen, ob die fugierte Technik gut oder schlecht sei, schreiben sie entweder nur wenige Takte fugiert oder auch ganze Fugen und gewinnen, genau wie sie es vorausberechnet haben, sofort denn auch als Lohn den Ehrentitel eines „Meisters des Kontrapunktes“ — denn nur die Fuge ist dem musikalischen Publikum auch Kontrapunkt! Brauche ich Namen zu nennen? Ist es doch in letzter Zeit sogar vorgekommen, daß man auch schon eine kindische Klavierparaphrase über Johann Straußsche Walzermotive, die wahrhaftig mit der Kunst noch nichts gemein hat (und wie deren die Militärkapellmeister wohl zu Dutzenden machen, indem sie zwei, drei oder gar vier bekannte Motive übereinander setzen), mit dem protzig-prahlenden Titel „Kontrapunktische Paraphrase“ bezeichnet hat!

II

Steigerung desselben Irrtums bei der modernen Kontrapunktschule

Der Druck des ersten Irrtums mußte sich auf die Dauer aber geradezu unerträglich erweisen, als es galt, die wie mit Sturmesgewalt herangebrausten Schöpfungen unserer Klassiker — mit ihren neuen Inhaltsentwicklungen, Stufengängen, Modulationsplänen und Formen eine ganze große Welt ohne Ende, die schier aus dem Nichts heraustrat! — in Ruhe sich anzueignen. Kamen dazu noch die Werke der Schubert, Schumann, Wagner, Brahms u. s. w., so stand

man, ob man wollte oder nicht, vor der nunmehr unabweislichen Notwendigkeit, endlich doch einmal den Widerspruch zu lösen zwischen der Art, wie den neuen psychischen Gewalten gemäß jene Meister ihre Töne setzten, und der bisherigen Theorie, insbesondere doch eben der des Kontrapunktes, die die Diskrepanz zwischen den beiden Welten, nämlich der der Praxis und der der Theorie, nun wirklich zu weit und gar zu groß erscheinen ließ.

Doch auch in dieser gesteigerten Not wollte es noch immer nicht gelingen, den richtigeren Weg zu finden, da man, offenbar völlig unbewußt, lieber noch den Weg des alten Irrtums fortsetzte, wenn freilich nach außen hin der Weg nunmehr gar neu und richtig schien. Blieb die Taktik auch der jüngeren Theoretiker doch wieder nur eben dieselbe, wie bei den älteren, d. h. der Kontrapunkt sollte, wie ehedem, leider auch diesmal wieder Kompositionslehre zugleich bleiben! Worin sollte und könnte denn sonst ein Unterschied überhaupt noch gefunden werden? Denn wenn auch z. B. Fux seine Grundsätze allerdings nur aus der vokalen Komposition der älteren Zeiten entnahm, um, wie er's tun zu müssen glaubte, sie auch umgekehrt wieder den Kompositionen „strengen Stils“ zur Verfügung zu stellen, die neueren Theoretiker dagegen auf die instrumentalen Kompositionen der Klassiker und der Nachklassiker, d. i. auf die modernen Harmonien- und Formbildungen ihre kontrapunktischen Lehrsätze zu stellen vorzogen, um diese, wie sie ebenfalls es so zu müssen glaubten, nun wieder auch umgekehrt zum Gebrauch bei derartigen modernen Kompositionen zur Verfügung zu stellen, — bildet nun, frage ich, der Umstand, daß dort die vokale, hier die instrumentale Grundlage genommen wurde, wirklich schon einen so bedeutenden Unterschied gegenüber der hervorragenden Tatsache, daß in beiden Fällen — und darin liegt ja eben die volle Identität der älteren und modernen Schule! — es durchaus nur die Komposition, wohlgemerkt nur die lebendige Komposition ist, die den wirklichen Ausgangspunkt, d. i. die Quelle der Lehrsätze, und zugleich deren letztes Ziel bedeutet?

So bleibt denn ferner die Tatsache, daß die jüngeren Theoretiker der neueren Komposition gemäß den bisherigen C. f. in einen anderen Aufgabetypus geändert haben, sicher von nur sehr geringer Relevanz gegenüber dem eben nach wie vor eingenommenen verhängnisvollen Standpunkt, daß schon die ersten Stimmführungsaufgaben durchaus nur mit der freien Komposition (früher der vokalen, jetzt der instrumentalen) in so unmittelbaren Zusammenhang zu bringen seien.

Diese neuere und modernere irrtümliche Identifizierung von Kontrapunkt und Komposition finden wir ausgedrückt z. B. in E. F. Richters Lehrbuch des Kontrapunktes, wo wir im ersten Kapitel lesen: „Wenn wir, entgegengesetzt der früheren Lesart, anstatt vom zweistimmigen Satz vom vierstimmigen ausgehen, so geschieht es, weil wir der harmonischen Folge als Grundlage in unserer Musik überhaupt eine größere Bedeutung beilegen, so daß sie nicht mehr als zufälliges Resultat eines zum Theil sehr mechanischen Verfahrens beim Contrapunktiren, sondern als der melodischen Folge Richtung gebend erscheint. Wie sich die, gegen früher, größere Bedeutung der harmonischen Folge oder Richtung beim Kontrapunkt herausstellt, wollen wir an einem kleinen Satze von Bach zeigen (folgt Beispiel). Bei aller kontrapunktischen Selbständigkeit der Stimmen ist in diesem bekannten Satze doch allein folgende einfache Harmoniefolge maßgebend (folgt Notenbild). Vergleichen wir diese reiche, metrisch und selbst rhythmisch geregelte Folge von Harmonien mit einem beliebigen Satze aus früherer Zeit, . . . so ist das Bestimmende derselben nicht zu verkennen, während dort die ungeregelte Folge nur zufälliges Resultat der Stimmenführung ist. Hierin liegt nun der wesentliche Grund des Unterschiedes der modernen Musik von der alten, und somit auch des Kontrapunktes und dessen Behandlung, und hierauf haben wir schon bei der Erlernung, wenigstens theilweise, Rücksicht zu nehmen, so einfach auch unser Anfang sein wird.“ Gerade der letzte Satz enthält in gedrängtester und daher auch sehr übersichtlicher Fassung alle falschen Schlußfolgerungen und sonstigen Irrtümer des Autors. Weil die klassische Musik nun wirklich Logik in ihren Harmonien hat, muß denn darum allein („somit“ sagt einfach der Autor) in seinen Aufgaben auch schon der Kontrapunkt daran teilnehmen? Was bewegt denn aber anderseits den Autor wieder gar dazu, den „Anfang“ dennoch nur erst „einfach“ zu gestalten, wenn es wahr ist, was er meint, daß Kontrapunkt und die moderne Komposition ganz nahe aneinander rücken sollen und müssen? Dieser Theorie nach hätte also der Schüler „die Harmonien sorgfältig zu wählen, damit sie als feste und sichere Grundlage gelten können“

u. s. w., vom vierstimmigen Satze auszugehen, um dann endlich zum zweistimmigen als gleichsam einem Auszug des vierstimmigen zu gelangen. Alles das, nur um den Schüler auch schon in den kontrapunktischen Aufgaben die Logik und Folge der für moderne Kunstwerke zuständigen Harmonien zu vermitteln — wir wissen übrigens (vgl. Bd. I, § 90—92), daß derselbe Autor ja ebenso umgekehrt schon in die Aufgaben der Harmonie doch auch die Stimmführung des Kontrapunktes hineingetragen hat —, mit anderen Worten, um der neueren Musik schon in die Aufgaben hinein praktisch den Weg zu bahnen. Nirgends und zu keiner Zeit wird ihm aber bewußt, daß er damit ein schon an sich selbst von vornherein durchaus unlogisches Ziel anstrebt, wie es übrigens denn auch für alle Zeiten ein unlogisches und eben daher auch unerreichbares bleiben wird.

Fast noch weiter, wenn irgend möglich, geht Riemann, der — s. sein Lehrbuch des Kontrapunkts — im ersten Kapitel § 1 erklärt: „Es kann daher nichts verkehrteres geben, als zu einem gegebenen Cantus firmus eine große Zahl möglichst von einander verschiedener Kontrapunktierungen vom Schüler zu verlangen, deren jede den Cantus firmus harmonisch anders deutet; vielmehr muß das Bestreben des Schülers dahin geleitet werden, durch wiederholtes Bessern und Feilen an einer Art der Kontrapunktierung, die er für die richtige, naturgemäße hält, schließlich statt vieler gleichwerthigen, d. h. geringwerthigen eine wirklich gute, vollwerthige Kontrapunktierung zu Stande zu bringen und diese im weiteren aus der Sphäre der blossen Natürlichkeit und Richtigkeit in die der Kunstmäßigkeit und Schönheit emporzuheben.“ Und noch deutlicher: „Nicht das kann die Aufgabe sein, auf Grund einer gegebenen Stimme (eben des Cantus firmus) eine Melodie zu finden, der gegenüber die gegebene bedeutungs- und inhaltslos erscheint“ (dazu in einer Anmerkung: „. . . so ist doch ohne alle Widerrede die erste Sorge des angehenden Komponisten, daß er lerne, seine eigenen melodischen Ideen richtig zu verstehen und wirkungsvoll mehrstimmig zu behandeln, sie ihrer Individualität nach voll zur Geltung zu bringen“); „vielmehr muß das Bestreben dahin gehen, durch den Kontrapunkt den Cantus firmus bedeutungsvoller werden zu lassen. Der Kontrapunkt soll den Cantus firmus interpretieren. Man untersuche hierauf z. B. S. Bachs Fugen: man wird finden, daß nicht einmal in den modulierenden Durchführungen das Thema durch die Kontrapunkte einen anderen Sinn erhält als den, welchen ihm gleich der erste Gegensatz gegeben. Ein Thema, das bald so, bald so ausgelegt würde, müßte charakterlos erscheinen. Inwieweit im Detail der Sinn sich spezialisieren kann, werden wir bald genug sehen; aber der Kern, das feste Gerüst, muß bestehen bleiben.“ In diesem Sinne fühlt sich Riemann durchaus nicht behindert, als Aufgabe gleich z. B. folgende Melodie zu setzen:

1]



Kaum kann man es greller, als es mit diesen Worten geschieht, ausdrücken, daß der Kontrapunkt bereits selbst Komposition, und zwar im delikatesten Sinn des Wortes verstanden, zu betreiben habe. Man achte: der Schüler hat hier zu lernen, die kleine Melodie wirklich nur gerade aufs Beste, aufs Künstlerischeste auszudrücken. Ich frage aber: Wie durfte denn dabei der Theoretiker gar übersehen, daß die zunächst doch bloß als Aufgabe gesetzte Melodie in Wirklichkeit ja noch viel zu klein und eng ist, um den an sie gar gleichzeitig gestellten künstlerischen Ansprüchen auch nur annähernd gewachsen zu sein? Hängt der Ausdruck, den man einer Melodie in der wirklichen Komposition gibt, denn nicht auch noch von anderen Umständen ab, als bloß von den wenigen Tönen selbst, die sie ausmachen? Ist es praktisch denn wirklich von keinem Belang, ob die Melodie, wenn die Form, z. B. die Sonatenform, am Anfang oder in der zweiten Gruppe, in der Durchführung oder am Schluß steht, oder, wenn die Form eine andere, ob die Melodie dann zum ersten, zum zweiten oder dritten Male vorkommt u. s. w.? Wer das Thema z. B. des Streichquartettes Op. 59 Nr. 1 von Beethoven zum ersten Male kennen lernt, wer erwartet, selbst nach so vielen anderen Kontrapunktierungen, die es ja im Laufe des Satzes bereits erfahren hat, in der Coda gerade noch eine letzte, gar so absonderliche, man kann sagen russisch-nationale Kontrapunktierung, ich sage: gerade eine solche Kontrapunktierung? Weiß man aber, daß tausend besondere Umstände es sind, die den Komponisten nötigen, diesen oder jenen Ausdruck in seine Melodie hineinzulegen, was soll es heißen, einen solchen bestimmten, nur eben einen Ausdruck für eine Melodie zu suchen, die doch noch keinerlei ähnliche Um- und Zustände hat, daher auch außerhalb jeglicher Stimmung verbleibt? Sehe ich auch davon noch ab, daß ja selbst die Größten unter den Großen noch ihre Mühe haben, den Ausdruck ihrer eigenen Gedanken festzulegen — wie schön sagt es doch Lichtenberg: „Der Gedanke hat in dem Ausdruck noch zu viel Spielraum; ich habe mit dem Stockknopf hingewiesen, wo ich mit der Nadelspitze hätte hinweisen sollen," — daß am allerwenigsten dann gerade dem Anfänger zuzumuten ist, sofort einen besten Ausdruck zu finden, wo ein solcher wegen Mangel an passenden Voraussetzungen in Wirklichkeit ja überhaupt noch gar nicht denkbar und erreichbar ist, frage ich nur: Müßte nicht ein jeder, der vom Anfänger so Unnatürliches fordert,

am Ende analog doch auch vielleicht für möglich halten, daß z. B. in die famosen Sätze einer französischen oder englischen Grammatik, mit denen der Unterricht in diesen Sprachen zu beginnen pflegt, sofort schon ein bestimmter Ausdruck hineingetragen werden könnte, ein so bestimmter, wie ihn sonst nur bedeutende Schauspieler in Sätze aus „Faust“ oder dergleichen hineintragen? Was kann denn nur einem Schauspieler ein Satz bedeuten wie z. B.: „Dieses Zimmer hat drei Fenster“ oder: „Auf dem Tische liegen mehrere Bücher, ein Bleistift und ein Schreibheft“, und welchen Ausdruck dürfte oder müßte er gar dafür wählen! Und ähnlich nun, welchen Ausdruck, als gerade den einzigsten und besten, sollte auch der Schüler in die oben angeführte Aufgabemelodie hineinlegen? Ist nicht so an der grellen Theorie Riemanns am deutlichsten nun wahrzunehmen, welcher Abstand in Wahrheit die „Aufgabe“ von der wirklichen Komposition noch trennt, und daß dieser Abstand ein aus natürlichen Gründen nicht zu überbrückender und ewiger bleiben muß?

Hierher gehört auch W. Dehns grotesker Ausspruch (Lehre vom Kontrapunkt), der mit folgenden Worten es ablehnte, über den Bau der grundlegenden Melodie genauere Weisungen an seine Schüler zu erteilen: „Melodiker ist man von Gottes Gnaden.“ Welche Überschätzung der Rolle des C. f., wenn nun auch schon dafür gar die letzte inappellable Instanz des Gottesgnadentums in Anspruch genommen werden sollte? Wie groß war bei Dehn aber das Mißverständnis dessen, was eigentlich Aufgabe der Kontrapunktslehre zu sein habe, wenn er zu jener Überschätzung überhaupt nur gelangen konnte! „Hilf dir selbst, so wird auch Gott dir helfen“ ist wohl das geringste, was darauf zu erwidern wäre. Denn nichts ist so einfach, und nichts so nützlich, als jedermann zum Verfertigen von C. f. anzuleiten, und in wenigen Dingen kann man die Hilfe Gottes wirklich so leicht entbehren, als bei diesem Geschäfte.

Aber auch Bellermann — siehe das Vorwort in seinem Lehrbuch des Kontrapunkts, Berlin, Springer — mißversteht die wahre Aufgabe des Kontrapunkts, da er erklärt: „Aber auch der, welcher in der allerfreiesten Weise seine Kräfte dem Theater oder dem Konzertsaal widmen will, gewinnt, wenn er sich Geschicklichkeit in der Stimmführung erworben hat. Man denke sich z. B. einen Opernkomponisten, der eine Arie komponieren will, in welcher irgend ein Instrument die Singstimme obligat begleiten soll, oder in welcher er die Violinen in gleichmäßig dahinfließenden Passagen benützen will, — wie leicht werden ihm dergleichen Dinge, wenn er sich bei seinem Studium von vornherein daran gewöhnt hat, nicht Accorde aneinanderzureihen, sondern obligate Stimmen zu schreiben. Mit welcher Sicherheit wird ein solcher seine Ensemblestücke und Finales zusammensetzen, wenn er mit Leichtigkeit eine Fuge zu schreiben im Stande ist“ u. s. w. Sollte

solche Vorteile der Kontrapunkt wirklich schon durch sich selbst dem Schüler gewähren können? Nein, das ist eine Utopie, da, wie ich schon oben sagte, zwischen den Aufgaben des Kontrapunkts und den Anforderungen des freien Satzes eine zu große Kluft gähnt.

Soll ich hier nun aber des weitläufigen noch erörtern, wie daher auch den neueren Theoretikern des Kontrapunktes eine Begründung der von ihnen vorgetragenen Grundsätze ebenso schwer fallen muß, wie den älteren Theoretikern, da doch beide Gruppen am Grundirrtum der Verwechslung von Kontrapunkt und Komposition ja von vornherein leiden? Das ist zu selbstverständlich. Wir erhalten also aus der Hand auch der modernen Theoretiker Grundsätze, die überhaupt unfundiert oder bestenfalls nur sehr vag begründet erscheinen. Und auch das Mißverständnis der Fuge, als der angeblich eigentlichen Domäne des Kontrapunktes, bleibt — nebenbei bemerkt — bei ihnen fast ganz dasselbe, wie ich es oben bereits dargestellt habe.

Weit wichtiger aber ist es zu konstatieren, daß durch die forcierte Annäherung der kontrapunktischen Aufgaben an die freie Komposition, wie sie gerade die moderne Schule in dem oben geschilderten Maße propagiert, die Situation der Kontrapunktslehre sich gegenüber früher entschieden mehr verschlechtert als verbessert hat. Das folgt einfach schon daraus, daß einerseits die Aufgaben der modernen Theoretiker ja in Wirklichkeit keine wahren Aufgaben mehr sind, und daß anderseits wohl auch die Erklärung der freien Kunstwerke durch Grundsätze der Kontrapunktslehre nach wie vor auf sich warten läßt. So hat denn die beabsichtigte Annäherung nur geradezu ein verkehrtes Resultat erzielt: Kontrapunkt und freie Komposition stehen just heute ferner noch voneinander als ehemals! Die wahre Natur der Dinge läßt ihrer eben nicht spotten, — was nicht schon von Haus aus streng zusammengehört, wird und kann durch keine Mühe, keinen Kunstgriff zusammengeschweißt werden!

III

Wie ich den Übelstand beseitige

Aus der bisherigen Darstellung dürfte e contrario nun aber auch schon der Leser selbst bereits auf den Weg geschlossen haben, der allein aus jenem unseligen Grundirrtum hinauszuführen vermag: der Kontrapunkt muß eben von der Komposition durchaus irgendwie getrennt werden, wenn die ideelle und praktische Wahrheit beider zu ihren Rechten kommen sollen. In diesem Sinne nun wird es

a) mein erstes Geschäft sein: zunächst die Sonderung der reinen Stimmführungslehre von dem freien Satz vorzunehmen. Doch legt nun gerade eine solche reinliche Scheidung der „Aufgabe“ vom freien Kunstwerk desto dringender dann zugleich auch die Verpflichtung

b) eines zweiten Geschäftes auf: nämlich den Zusammenhang zwischen dem Kontrapunkt (als gleichsam den ersten musikgrammatischen Übungen) und dem wirklichen Kunstwerk zu offenbaren, zu zeigen, welcher Art er denn sei, und worauf er sich gründe. Denn es gibt in der Tat zwischen Kontrapunkt und Komposition einen Zusammenhang, wenn er auch weit davon entfernt ist, eine volle Identität beider vorzustellen, und daher eben auch ein völlig anderer ist als derjenige, den die Theoretiker der älteren wie der neueren Schule bisher vermutet haben.

Ad a) Was nun das erste Geschäft, d. i. die völlige Sonderung des Kontrapunktes von der wahren Kompositionslehre betrifft, habe ich diesbezüglich folgende Punkte hier zu erörtern:

1. Die Lehre vom Kontrapunkt will weniger einen bestimmten Kompositionsstil lehren, als vielmehr bloß das Ohr des Musikbeflissenen zum ersten Male in die unendliche Welt von musikalischen Urproblemen einführen.

Irgendwo und irgendwann muß doch einmal das Ohr des Schülers z. B. darauf aufmerksam gemacht werden, welche Psychologie den Intervallen in der Musik überhaupt

zukommt, wodurch sich die Sekund von der Quint und der Sext unterscheidet u. dgl., oder wie die Situationen aufzufassen und zu lösen sind, in die zwei, drei oder vier Stimmen im Zusammen- oder besser Gegeneinanderwirken geraten u. s. w. Der musikalische Instinkt muß darüber aufgeklärt werden, welche Wirkung mit jeder der drei möglichen Bewegungen der Stimmen verbunden ist. Als Hauptziel des Kontrapunktstudiums mag daher gelten: Erforschung der möglichen Situationen der Stimmen und zugleich deren Lösungen, wobei aber sowohl bei den Situationen als bei ihren Lösungen mit peinlichster Sorgfalt stets nur die Abstufungen vom Natürlichsten und Einfachsten zum Entlegeneren und minder Einfachen dem Ohre wahrnehmbar gemacht werden müssen.

Daß eine solche Schulung des Ohres für künstlerische Zwecke — und zwar gleichviel ob künstlerisch-schöpferische oder bloß künstlerisch-reproduktive — durchaus unerläßlich ist, mag ja ohne weiteres einleuchten. Hatte doch selbst eines Mozart, eines Beethoven Ohr auch einer solchen Anleitung bedurft, was aus den Fehlern deutlich hervorgeht, die sich in ihren ältesten Studienheften oft genug vorfinden. Dieses Postulat liegt ja übrigens auch in der Natur der Sache selbst, da doch der Kontrapunkt eine Erfahrungskunst ist, welche gegründet ist auf die angestrengtesten und zugleich subtilsten Wahrnehmungen von Komponisten und Lehrern einer ganzen Reihe von Jahrhunderten, seit der Entdeckung des mehrstimmigen Satzes überhaupt. Wie sollte es da also dem einzelnen erspart bleiben können, die Erfahrungen so vieler Generationen zu rekapitulieren, wenn er nicht anders wieder in dieselben Fehler geraten sollte, den die Vorzeit schon durch den oder jenen Kunstgriff glücklich zu vermeiden gelernt? Wie man sieht, wiederholt sich auch darin die schon aus der organischen Natur bereits bekannte Tatsache, daß das Durchlaufen eines embryonischen Stadiums unerläßlich ist!

2. Dieser Auffassung gemäß hat sich der Kontrapunkt bloß darauf zu beschränken, auf dem Terrain einer bescheidenen und natürlich einfachen Aufgabe, gleichsam einer kleinen Übungsbühne — der C. f. ist nun eben eine solche —, die Natur der Probleme und ihre Lösungen zu demonstrieren, und darf als nichts mehr sonst gelten wollen als nur eine Vorschule für die eigentliche Komposition. Keines-

falls aber ist eine solche Aufgabe und deren Behandlung etwa schon als vollgültiges kompositionelles Ereignis zu betrachten.

Mit der Verwendung des C. f. als einer Grundlage der kontrapunktischen Erfahrungen statt einer wirklichen Melodie ist es übrigens ja genau so, wie z. B. mit der Verwendung von Gipsabgüssen, Gipsornamenten, stilisierten Formen beim Unterricht im Zeichnen statt eines lebenden Modells; auch der Anfänger im Zeichnen muß fürs erste die Kompliziertheiten und Zufälligkeiten eines Naturabgusses vermeiden.

3. Sowohl die Aufstellung der Probleme als ihre Erledigung ist aber ausschließlich auf das vokale Element allein und nicht etwa auf eine instrumental-mechanische Technik zu gründen. Die menschliche Stimme, und zwar nur sie allein, war es ja doch, die noch zu Anfang der kontrapunktischen Periode das Wahre und Richtige vom Falschen und Unnatürlichen zuerst unterscheiden gelehrt hat, und da sie eben infolge ihres beschränkten Umfanges (von im Durchschnitt kaum mehr als eineinhalb Oktaven) und infolge der zur Erzeugung der Intervalle erforderlichen Mitwirkung der Seele auch am untrüglichsten die wahre Größe der Spannungen zu offenbaren vermag, so eignet sich — wie vor Jahrhunderten so auch noch heute — gerade sie nun wohl auch noch am besten zur Rolle einer Führerin und Richterin über alle Stimmführungsfragen.

Wie verhältnismäßig leicht ist doch z. B. eine Sext auf dem Klavier oder irgend einem anderen mechanischen Instrument gegriffen, und wie bald ist das Ohr dadurch schon desorientiert, daß die Hand und das Instrument die größeren Spannungen nicht eben um vieles schwerer als die kleineren macht! Was aber in Wirklichkeit die Sext ist, darüber muß man nur die menschliche Stimme befragen. Oder man überlege doch nur, welche Gründe die Kirche gehabt haben mochte, als sie in der ersten Periode des vokalen Kontrapunktes gewisse Intervalle überhaupt verbot, manche nur aufwärts, manche wieder bloß abwärts zuließ (vgl. Bellermann, Kap. VIII). Offenbar hat sie mit ganz richtigem Instinkt schon aus den ersten Erfahrungen entnommen, daß die menschliche Stimme (man gestatte die Transposition eines rein nationalökonomischen Begriffs) gleichsam vom Gesetz einer psychologischen Teuerung betroffen ist: was so wenig und so schwer zu haben ist, wie die Intervalle der mensch-

lichen Singstimme, muß als teueres Gut genommen werden. Das kleine Instrument der Singstimme gestattet nicht, daß die seltenen Kostbarkeiten ihrer wenigen Intervalle so mißbraucht werden, wie die Tasten eines Klaviers. Hört man es doch schon einer einfachen Rede an, in welch organisch-mechanischem Zusammenhang die Intervalle mit dem Inhalt stehen. Und nun gar erst im stilisierten Kunstgesang! Weit davon entfernt also, die ältesten Kompositionsregeln der Kirche als belanglose Willkürakte zu bezeichnen, empfehle ich vielmehr, sie als willkommene Beiträge zur Geschichte der Erkenntnis der Stimmführung und der Natur der Singstimme überhaupt zu betrachten. Schließlich ist es ja gemäß der ewigen Unwandelbarkeit des menschlichen Kehlkopfes auch heute noch richtig und wichtig, die Unterscheidungen zu machen, die die Kirche einstmals machen zu müssen glaubte, indem sie gleichsam die Resultante zog aus dem Postulat einer möglichst leidenschaftslosen Andacht und dem Instrument des Sängers. Wohlgemerkt, waren dazumal die kirchlichen Regeln begreiflicherweise auch zugleich Kompositionsregeln, aber heute, wo man, wie ich eingangs dieses Abschnittes sagte, die Komposition von der durch den strengen Satz repräsentierten Vorschule durchaus zu unterscheiden hat, müssen wir wohl ihren noch immer wahren Kern für den strengen Satz verwenden, wenn wir auch keine gültige Kompositionsregel darin mehr erblicken können.

4. Die Kontrapunktslehre regt die Probleme der Stimmführung an, indem sie diese in der Form von Ge- und Verboten darstellt. D. h. von dem einen Problem des Tonlebens erfahren wir, indem der Kontrapunkt dieses oder jenes verbietet, von einem anderen, indem er umgekehrt etwas gebietet. (Dieses wird in der Folge freilich noch deutlicher zu sehen sein.) Hier aber, was sehr zu beachten ist, nur so viel: Man lasse sich durch die große Zahl der Verbote durchaus nicht irreführen, denn so viel auch der Verbote die Kontrapunktslehre aufzustellen weiß, so gibt es — auch schon in der Wirklichkeit der Aufgabenwelt! — sicher noch mehr Erlaubtes, viel mehr Freiheit als Unfreiheit! (Wie es doch auch im Leben überhaupt mehr Freiheit als Unfreiheit gibt, und es nur eigene Torheit ist, wenn man, immer und immer nur in die Verbote starrend und glotzend, dem Schein eines gar gegenteiligen Zustandes erliegt!)

Jedoch haben hier alle kontrapunktischen Lehrsätze endlich auch ihre Begründung zu erhalten. Dieses ist nun sicher

das allerschwerste, so daß es erst aus dem Grunde der Schwierigkeit völlig begreiflich wird, warum bis heute der Fundierung des Kontrapunktes meistens ausgewichen wurde. Hat es aber selbst der Religion widerfahren müssen, daß der Mensch auch sie nach ihren „Warum?“ befragt hat, um wieviel begreiflicher, wenn dann auch die Kontrapunktlehre, die wahrhaftig lange genug fast das Ansehen einer musikalischen Religion genossen, dasselbe Schicksal endlich ereilt hat? Hätte man doch nur schon früher mit dieser Arbeit begonnen — ich sagte aber schon, daß die stete Verwechslung von Kontrapunkt und Kompositionslehre wohl am meisten daran gehindert hat — gar vieles Traurige der heutigen Situation wäre dadurch sicher erspart worden!

Ad b) Was aber das zweite Geschäft anbelangt, so wird dessen Durchführung im Verlauf der Arbeit selbst wohl am besten die Methode klarstellen. An dieser Stelle begnüge ich mich nur mit dem Hinweis auf das bereits oben einmal angeführte Analogon mit der Kunst der Sprache. Ich meine, daß es ohne weiteres doch wohl auch gegenüber dem freien Satz möglich ist, so zu verfahren, wie wir es tun, wenn wir uns Rechenschaft z. B. davon ablegen wollen, warum die Satzbildung im „Faust“ in freier Weise gerade so lautet:

„Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und, leider! auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn!“

nicht aber mehr etwa nur so, wie man einen Anfänger denselben Gedanken sonst zu bilden lehren müßte. Sind denn die Gründe, weshalb Goethe zu der obigen Konstruktion gelangen mußte, nicht etwa die folgenden, z. B.: der Vers (Prosodie, Reim), der Verdruß Faustens, der ihn psychologisch zwingt, die normale Ordnung der Satzelemente gleichsam zu revolutionieren und frei umzustellen, auch sein Ernst, der uns jenen Verdruß nun erst wirklich glaubhaft macht u. s. w.? Man denke sich diese psychischen Gewalten einfach weg, und man wird sofort einsehen, daß

es ohne sie kindisch, ja unmöglich wäre, dieselbe Konstruktion anzuwenden. Darin scheiden sich ja eben die ersten Aufsätze und Aufgaben eines Schülers von den wirklichen Kunstwerken der Sprache, daß dort die psychische Nötigung zu freieren Bildungen noch fehlt, ja fehlen muß! Verstößt aber, frage ich, schon deshalb allein der zitierte Satz Goethes etwa gegen die deutsche Grammatik überhaupt? Wer kann denn übersehen, daß er, trotz allerhand Umstellungen, im Grunde doch nur Prolongationen auch noch der normalsten grammatischen Gesetze aufweist? Ähnlich formen ja auch die neuen Gewalten, die der freie Satz in der Musik mit sich bringt, eine scheinbar neue Ordnung, und dennoch sieht der Kenner im Hintergrunde tief und mystisch die grundlegenden kontrapunktischen Gesetze wirken, so daß die Erscheinungen im freien Satz durchaus nur als deren Prolongationen wieder zu erkennen sind.

Wenn ich das Resultat endlich zusammenfasse, so ergibt sich nun, daß, auf dieser neuen Basis durchgeführt, die Lehre des Kontrapunktes naturgemäß der der älteren Theoretiker ähnlicher sieht, als der der jüngeren — und dieses erfüllt mich wahrhaftig mit Stolz! Was mich nämlich mit den älteren Lehrern verbindet, ist ja, daß die Aufgaben hier und dort denselben Charakter tragen; was mich aber von ihnen trennt, ist der allerdings sehr wesentliche Unterschied, daß ich den Kontrapunkt und dessen Aufgaben doch nur als Stimmführungsaufgaben betrachte, während sie, anfangs wohl aus der Natur ihrer Kompositionen heraus, später sogar gegen deren Natur, darin bereits wirkliche Komposition erblickten, so daß sie die Erfahrungen aus den Kompositionen mit denen in den Aufgaben meistens durcheinander vermischten, und eben dadurch am Ende die Grundsätze gleichermaßen für Kontrapunkt und Komposition leider unbrauchbar machen mußten. Indem sich die jüngeren Theoretiker (um sich dem Charakter der modernen Musik durchaus zu nähern) vom C. f. aber wegwandten, verloren sie die natürliche Grundlage der einfachen, ersten Aufgaben, ohne noch anderseits, und zwar wegen Mangel an nötiger Ausdehnung und

tausendfach verschiedenen Voraussetzungen in den kleinen Bildungen, die sie nun selbst an Stelle der C. f. setzten, die Freiheit einer wirklichen Melodie erreichen zu können. Zu viel für Aufgaben, die bloß in die grundlegenden Probleme der Stimmführung erst einführen sollten, sind ihre Aufgabebildungen anderseits denn doch zu wenig für eine wirkliche Kompositionsstudie. Charakterlos in ihrem Wesen, können solche Aufgaben dem Schüler daher niemals den Weg rein und sicher zeigen.

Man erinnere sich nur, daß in mehrfacher Hinsicht ja auch z. B. Ph. Em. Bachs Ansichten, wie er sie in seinem theoretischen Werk niedergelegt hat, durchaus nicht überholt werden können, und daß, um das Gebiet der Malerei zu zitieren, ähnlich dort auch z. B. A. Dürers Theorien nach dem Zeugnis bedeutender Maler dauernde Geltung haben.

IV

Wesen und Nutzen der Kontrapunktslehre nach der gegenwärtigen Methode

Die Kontrapunktslehre, als bloß eine Lehre der Stimmführung, weist somit Tongesetze und -wirkungen von ihrer absoluten Seite nach. Nur sie allein kann es, und daher soll sie es auch. Das ist ihr höchster Wert und zugleich ihre Bedeutung für alle Zukunft!

Sie lehrt die eigenste Wirkung der Töne, man möchte sagen deren Eigenbewegung, und befreit den Kunstjünger dadurch am sichersten von dem Wahn, als müßten die Töne außer eben ihrer absoluten Wirkung auch noch was anderes, Gegenständliches, Äußerliches zu bedeuten haben.

Der künftige Künstler überzeugt sich hier davon, daß die Töne, so und so gestellt, ob er selbst nun will oder nicht, diese bestimmte und keine andere Wirkung effektuieren. Man kann diese voraussagen, sie muß eintreffen! Somit können die Töne nicht einfach nur nach Wunsch dessen, der sie setzt, eine beliebige Wirkung hervorbringen; denn niemand hat Macht über die Töne in dem Sinne, daß er auch ein anderes von ihnen fordern könnte, wo die Voraussetzungen ihrerseits keine danach sind. Auch die Töne

selbst müssen, wie sie eben müssen! Diese Erkenntnis kann nur eben in der Kontrapunktslehre gewonnen werden, und bildet das höchste Gut, das ein Künstler überhaupt zu erringen vermag!

Der Künstler lernt sich so vor dem absoluten Charakter des Tonlebens bescheiden beugen, und erst nur eben nach Maßgabe des Absoluten in der Musik lernt er dann auch seine Zwecke suchen und gestalten. Er kennt die Wirkungen, die die Töne unter diesen oder jenen Umständen geben müssen, und er kann in Bescheidenheit — dem wahren Signum jedes großen Menschen — und in Freiheit sie eben nur wollen oder nicht. Dafür ist er aber umgekehrt auch vor dem Unglück bewahrt, das eintrifft, wenn er irgend eine Wirkung beabsichtigt, die Töne aber unerwartet plötzlich eine völlig andere ergeben, weil sie, stets unabhängig von des Tonsetzers Laune, nur gemäß den in dem betreffenden Falle ihnen in Wirklichkeit mitgegebenen Voraussetzungen ihre Wirkungen bringen konnten. Hier, in der Kontrapunktslehre, kann also der Jünger die Grundlage für die erste Einsicht und Überzeugung gewinnen, daß es einen Zusammenhang zwischen des Künstlers Absicht auf Töne und deren Wirkung nun tatsächlich gibt, einen wundersamen Zusammenhang, von dem die Laienwelt freilich keine Ahnung hat — und daß wohl in den besten Fällen — dies sind eben die Genies, und nur sie allein! — Absicht (d. i. Voraussage der Wirkung) und Wirkung sich völlig decken, in den weitaus meisten Fällen aber die Töne gleichsam auf ihre eigene Rechnung und hinter dem Rücken des Autors eine ganz andere Wirkung bringen, als sie etwa beabsichtigt war.

Will man den Hauptfehler der „modernen“ Musik am sachlichsten charakterisieren, so kann man vom Standpunkte des soeben Gesagten ihn dahin definieren: die Komponisten von heute haben jegliche Gewalt über die Geheimnisse der Töne verloren. Es kommt eben leider, wie es den Voraussetzungen der Töne nach ja kommen muß, wo doch die Autoren es sicher um so viel besser meinen! Bei R. Strauß, Pfitzner, Mahler, und gar Reger —, bei Tschaikowsky, Elgar und wie sie alle heißen, immer dasselbe Schauspiel: sie wissen alle nicht

mehr, welche Wirkungen sie suchen sollen, suchen können oder auch nur dürfen, und noch weniger aber, was dazu gehören würde, um die anzustrebenden Wirkungen nun auch wirklich zu erreichen! Alles ist Zufall, Gnade, oder auch — Ungnade!

Mit dem absoluten Charakter des Tonlebens, wie ihn zum ersten Male eben der Kontrapunkt feststellt, ist nun aber auch zugleich die Emanzipation des Tonlebens von jeglichem äußeren Zweck, mag es das Wort, die Bühne, und überhaupt das Anekdotische irgend eines Programms sein, von selbst gegeben. Das in sich selbst Ruhende der Töne zwingt dem Komponisten die Verpflichtung auf, sich dem Eigenleben der Töne anzubequemen, und jeglichen Zweck, der allenfalls der Musik vergesellschaftet sein kann, ein Zweites sein zu lassen. D. h. niemals darf die Ausgestaltung eines Nebenzweckes derart Hauptsache sein, daß durch (meist ungewollte) schlechte Wirkungen das Tonleben selbst dagegen gleichsam protestieren müßte! (Nebenbei hat der Kenner bei Mißgriffen dieser Art — und wie man weiß, sind sie gerade heute auf der Tagesordnung — aus demselben Grunde umgekehrt nun auch in den eben eingetroffenen schlechten absoluten Wirkungen seine wirksamste Waffe gegen die falschen Behauptungen und Meinungen der Autoren selbst, wie gegen die ihrer Verteidiger.)

Endlich ist die Kontrapunktslehre am geeignetsten, auch den falschen Vorstellungen über das Wesen der Musik, wie sie die Philosophen, Dichter u. s. w. doch meistenteils haben, Einhalt zu gebieten. Nur wenig vertraut (selbst der Fall z. B. E. T. A. Hoffmanns macht noch lange keine Ausnahme) mit dem Absoluten des Tonlebens, müssen sie allemal in ihre Vorstellungen und Definitionen sehr zweifelhafte Posten einstellen, wie z. B. Schopenhauer, der definiert: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt, und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht . . .“ Man setze nur einmal in all solchen vagen Gedankenäußerungen einfach das Organische und Absolut-Eigene des Tonlebens ein, und man hat wahrlich des Wunders nicht weniger, nicht weniger des Geheimnisses! Nur daß man es dann desto besser weiß,

warum die Tonkunst, in ihren eigenen Tonwirkungen geborgen und in ihren ureigenen Ideenassoziationen des Motivischen auch aller Sorge enthoben, noch außerdem (gleich den übrigen Künsten) an die Außenwelt anknüpfen zu müssen, eben den von den Philosophen und Ästhetikern wohl beobachteten, aber schlecht verstandenen Charakter offenbart; warum sie von der Welt so losgelöst erscheint, oder, wie Schopenhauer es ausdrückt, „eine ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit“ zeigt. Die von dem Philosophen hier angestaunte „genaueste Bestimmtheit“ ist ja eben nichts anderes als nur die Eigenwirkung der Töne, das Ruhen der Motive in sich selbst, wovon er leider keine Vorstellung hatte. Und von anderer Seite gesehen ist doch wieder nur dasselbe, d. i. das Eigenleben der Töne zugleich auch jene „ihr eigene Allgemeinheit“, so daß nun gerade die Konklusion Schopenhauers, die Musik gebe „den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge“ nun wieder leider in Widerspruch mit der Musik gerät; man sieht, wie (trotz oft richtiger Ahnungen) die Unklarheit des Philosophen zu guter Letzt ihn denn doch zu Falle gebracht hat: Nicht „das Herz der Dinge“ ist die Musik, nein, sie will mit den „Dingen“ überhaupt nicht viel oder gar nichts zu tun haben, die Töne sind sie selbst, gleichsam Lebewesen mit eigenen Gesellschaftsgesetzen u. s. w.

Und wie leicht hätte dann der Philosoph, wenn er aus dem Kontrapunkt heraus zunächst auch nur das Absolute der Musik begreifen und sich aneignen könnte, von hier aus dann vielleicht desto besser auch das letzte Geheimnis der Welt, ihr eigenes absolutes Dasein, den Traum des Weltenschöpfers als ein ähnlich absolutes Ereignis zu verstehen!

V

Näherer Plan des gegenwärtigen Werkes

Im Sinne der obigen Ausführungen biete ich in meiner Kontrapunktslehre daher nur dasjenige, was wirklich aufs allerstrengste zur Stimmführungslehre gehört.

Ich scheide hier von vornherein die Lehre von der Fuge samt allen auf diese Form abzielenden Einzelheiten (also auch den Kanon, den doppelten Kontrapunkt u. s. w.) aus, die ihren Platz besser in der Formenlehre erhalten sollen.

Zur Darstellung werden also gelangen: die Lehre vom C. f., sodann der zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige Satz mit den bekannten fünf Gattungen, und endlich als neu hinzukommender Stoff die Übergänge zum freien Satz.

Innerhalb dieses Stoffes erhält dann jedes Ge- und Verbot freilich auch seine Begründung nebst der Darstellung seiner mehr oder weniger veränderten Geltung auch im freien Satze. Und dadurch glaube ich wohl am besten zur Beseitigung der unseligen Verwechslung von Kontrapunkt und Komposition und deren traurigen Folgen beitragen zu können.

I. Abschnitt

Cantus firmus als Grundlage der Kontrapunktstudien

---

1. Kapitel

Erfordernisse und Beschränkungen des Cantus firmus im allgemeinen

§ 1

Die Konstruktion des Cantus firmus, wie sie sich aus seinem Zweck ergibt

Da die Lehre vom Kontrapunkt ein Verhältnis mindestens zweier Stimmen zu behandeln hat, so ist es notwendig, bevor man auf die eigentliche Lehre von den richtigen Verhältnissen eingeht, zunächst doch von der Grundlage selbst, d. i. von der ersten Stimme als der gegebenen Voraussetzung einer zweiten Stimme zu sprechen.

Denn für den Entwurf auch schon der ersten Stimme kommen gewisse Wahrnehmungen und künstlerische Erfahrungsregeln in Betracht, wie sie aus dem Gefühl für den Endzweck in durchaus logischster Weise abstrahiert wurden. Besteht dieser letztere nämlich darin, lediglich die Stimmführungsprobleme aufzudecken, so muß von ihr selbst unbedingt noch alles ferngehalten werden, was sie schon zu einer Art Individualität, d. h. zu einer Art wirklichen Melodie im Sinne des freien Satzes machen würde.

Es muß also in erster Linie verhindert werden, daß sich hier und dort mehrere Töne durch rhythmischen oder harmonischen Grund zu einer Einheit zusammenschließen, wie sie eben das eigentliche Lebenselement der freien Melodie bildet; mit anderen Worten: es muß ein völliges Gleichgewicht der Töne untereinander an-

gestrebt werden, als Gegensatz zum Überwiegen von einzelnen freien, durch mannigfaltigen Rhythmus und gemeinsame Harmonie ausgezeichneten Teilchen.

§ 2

Vom Gleichgewicht des Rhythmus im C. f.

Der Rhythmus muß also im Cantus firmus auf jede Mannigfaltigkeit verzichten und seinen Beitrag zum Gleichgewichtserfordernis in der Weise bringen, daß er gleichsam völlig neutralisiert, Note um Note nur in gleichen Werten erscheinen läßt. Es ist danach gleichgültig, welcher Werte man sich dazu bedient und es kommt im Grunde genommen auf dasselbe hinaus, ob man die Note durchweg nur als ◻, d. i. als Brevis, oder als 𝅝, d. i. Semibrevis, unsere ganze Note (bezw. als 𝅝. im Tripeltakt) oder endlich als 𝅗𝅥, d. i. als halbe setzt); wir selbst aber wollen im folgenden nur die ganze Note und seltener den Tripeltakt anwenden.

Soweit es also auf den Rhythmus ankommt, erfreut sich keine Note irgend eines besonderen Gewichtes, einer Bevorzugung vor anderen, und daher die unabänderlich starre rhythmische Erscheinung des C. f. Den noch hinzutretenden historischen Grund der rhythmischen Neutralität wolle man Bd. I, S. 198 f., besonders Anm. auf S. 209, nachsehen.

Wie diese schon durch die Aufgabentechnik allein rein mechanisch geforderte rhythmische Erscheinung umgekehrt aber zur Illusion geführt hat, als hätte man es dabei gar mit einer besonderen und angeblich noch immer aktuellen Kompositionsgattung, nämlich der des „strengen Satzes", zu tun, wurde bereits in der Einleitung dargelegt.

Das eben zuletzt erwähnte Mißverständnis ist als die Ursache davon zu betrachten, weshalb z. B. Fux, Albrechtsberger, Cherubini, Dehn u. s. w. in ihren theoretischen Werken C. f. und Choral allezeit und wirklich für Synonyma hielten, und ihre Aufgaben bald unter dieser, bald unter jener Bezeichnung setzen, ohne es gar der Mühe wert zu halten, dem Lernenden auch nur eine geringste Belehrung über den C. f. selbst zu geben. In Wirklichkeit besteht aber zwischen einem echten künstlerischen Choral und dem C. f. selbst ihrer eigenen Aufgaben doch ein sehr beträchtlicher Unterschied, wie das im fol-

genden noch zu sehen sein wird, und ich hielt es daher für umso notwendiger, diese Eigentümlichkeit hervorzuheben, als sie zu noch bedauerlicheren Konsequenzen in der Folge geführt hat, indem die oben genannten Meister nur zu oft inmitten der Darstellung bloßer Stimmführungsprobleme das Gefühl nicht losließen, wirkliche Komposition zu lehren.

Soviel mir bekannt, ist unter den Autoren über den Kontrapunkt Bellermann der einzige, der in einem besonderen und sehr lesenswerten Kapitel S. 99 u. ff. („Von der Melodie") über den C. f. sich ausspricht — den wirklichen Choralsatz behandelt er als einen vierstimmigen Satz (S. 268 ff. und S. 418) eben erst nach Absolvierung des vierstimmigen strengen Satzes —, trotzdem er sonst in seiner ganzen Haltung kaum merklich von dem großen Vorbilde Fux' abweicht. So verdienstlich nun aber an sich schon Bellermanns Behandlung der „Melodie" im ganzen sicherlich ist, so ist es umsomehr zu bedauern, daß er gerade das bei dieser Gelegenheit zum ersten Male auftauchende Problem des Rhythmus in den kontrapunktischen Aufgaben leider nicht ganz aufhellt, und ohne deutliches Bewußtsein und bessere Begründung nur einfach meint (S. 99):

„Da es für unseren Zweck aber zunächst darauf ankommt, Melodien zu erfinden, welche in ihrem Tonfalle, d. h. in ihren harmonischen Verhältnissen anmutig erscheinen, und hier gerade diese harmonischen Verhältnisse näher betrachtet und praktisch geübt werden sollen, so sehen wir vorläufig von dem zu singenden Worte gänzlich ab und beschränken ferner den Rhythmus auf seine möglichst einfachen Verhältnisse, indem wir Melodien bilden wollen, welche von Ton zu Ton in ganzen Noten (oder in Längen von zwei Zeiten) fortschreiten." Das ist alles; wie man sieht, zu oberflächlich, um eine wirklich gute Aufklärung zu geben.

§ 3

Gleichgewicht der Töne auch in harmonischer Beziehung

Um zu verhüten, daß anderseits aus harmonischem Grunde irgend Einheitsbildungen entstehen, hat man im C. f. durchaus auch Tonfolgen zu vermeiden, die als Brechung und Figurierung nur eines, gleichviel ob eines con- oder dissonanten Akkordes, stark auffallen müßten.

Aber auch andere Einheitsbildungen, wie sie z. B. aus der Umschreibung eines einzelnen Tones mittels seiner Nebennoten oder dergleichen sich ergeben, fallen unter das gleiche Verbot.

Angesichts der undefinierbaren Fülle der möglichen Gefahren aber tut die Lehre vom Kontrapunkt gerade so viel

als sie soll, d. h. genug, wenn sie das Ohr des Schülers überhaupt darauf aufmerksam macht und es ihm selbst überläßt, jenen Gefahren der Einheitsbildungen zu entrinnen. (Vgl. übrigens später Kap. I, 2, § 6 und 19.)

Schlecht wäre also zu schreiben z. B.:

2]



Bellermann (S. 99): „Ferner muß sich der Komponierende davor hüten, daß er (— was gar zu leicht und oft ganz unwillkürlich geschieht —) zwei, drei oder vier einzelne Takte (ganze Noten) zu größeren Taktgruppen zusammenfaßt, wodurch dann wiederum gewisse Melodietöne vor anderen durch Stellung und Betonung hervorgehoben werden. Dies muß aus dem Grunde vermieden werden, weil die rhythmische Einteilung nicht selten über gewisse harmonische Härten und Unschönheiten forthilft, die bei ganz gleichem Werte aller Melodietöne wohl bemerkbar werden."

§ 4

Beschränkung auch des Umfanges

Im natürlichen Zusammenhang mit der Beschränkung des Rhythmus steht auch die Beschränkung des Umfanges. Wozu eine in solchem rhythmischen Gleichgewicht verharrende, also ästhetisch auf die Dauer im gewissen Sinne doch auch ungenügende Melodie fortwälzen, wo es sich nur um eine Aufgabe handelt? Und hat man denn nicht auch schon wegen der Erforschung der mannigfaltigsten Probleme eine desto dringendere Veranlassung, lieber nach einer zweiten, dritten zu greifen, die je nach ihrer verschiedenen Anlage auch noch zu anderen Stimmführungserfahrungen Gelegenheit bieten? Das allein ist der Grund, weshalb seit jeher mit richtigem Instinkt der C. f. nicht über höchstens fünfzehn bis sechzehn Takte ausgedehnt wurde.

Trotz der Gleichheit des Resultates, zu dem auch die

anderen Autoren gelangen, hebe ich den Unterschied in der Begründung dennoch hervor, weil es mir dringend notwendig erscheint, der Erkenntnis endlich Bahn zu brechen, daß der C. f. wirklich nichts mehr als eine Aufgabe sein will, was dann auch allein der Methodik des kontrapunktischen Unterrichtes die richtige Beleuchtung geben muß.

Einen anderen Grund für die Beschränkung des Umfanges gibt Bellermann S. 99 f. an. In Konsequenz seiner Anschauung, der C. f. sei eine wirkliche Melodie (geradezu ein kompositionelles Ereignis, also mehr als zunächst bloß eine Stimmführungsaufgabe), meint er nämlich: „Wir haben nur darauf zu sehen, daß die Melodie ein in sich abgeschlossener musikalischer Gedanke ist, nicht länger, als daß man ihn bequem, ohne zu ermüden und ohne den Anfangston aus dem Gedächtnis zu verlieren, mit dem Ohre auffassen kann. Ein solcher Gedanke, eine solche Melodie wird demnach etwa aus 9, 10, 11, 12, 13, höchstens 14 oder 15 tönenden Zeiten oder Takten bestehen, wie die folgenden beiden Beispiele zeigen (folgen 2 Beispiele).

§ 5

Zur Frage der Tonarten

Was die Frage der Tonarten anbelangt, so halte ich es für unstatthaft, den Schüler im Kontrapunkt mit der Abfassung der C. f.-Aufgaben auch noch in den alten Tonarten abzuquälen.

Es werden hier somit bloß Dur und Moll in Betracht kommen.

Man wird umso leichter auf die alten Kirchentonarten verzichten können, wenn man dem zustimmt, was ich über sie in Bd. I, S. 70 f. u. 118 f. ausgeführt habe. Dort habe ich sie für kaum mehr als wohlgemeinte, aber in ihren Resultaten verfehlte theoretische Deutungsversuche von musikalischen Erscheinungen erklärt, für kaum was anderes als zunächst bescheidene Rubrizierungsversuche erst nur horizontal begriffener Melodien, die, wenn sie auch nur von äußerlichen, rein mnemotechnischen Gründen eingegeben waren, dennoch zugleich auch die Kompositionspraxis ungünstig zu beinflussen die Macht hatten, also kurz für Experimente, wie sie evolutionistisch einst vor der künstlerischen und theoretischen Erkenntnis des Dur und Moll

wohl notwendig gewesen, heute aber überflüssig geworden.

Diese Frage bedarf heute umso dringender einer Klärung, als einesteils noch immer sich Theoretiker finden, die im ehrlichen Glauben an die Kirchentonarten diese sogar zu kontrapunktischen Übungen heranziehen (vgl. später unten), und anderseits Bestrebungen laut werden, „Systeme“ gar exotischer Völker in unsere Musik einzubeziehen, um, wie man sich allzu großsprecherisch ausdrückt, eine neue „Epoche exotischer Romantik“ in Deutschland zu schaffen, eine Art „Weltmusik“, die gerade dem deutschen Charakter so gut entsprechen sollte. In allen diesen Fällen ist, trotzdem die Objekte so stark auseinanderzuliegen scheinen, der Irrtum dennoch ein und derselbe, da weder bei den sogen. Kirchentonarten noch auch bei den exotischen Tonleitern wirkliche Systeme schon angenommen werden dürfen, und so möge denn hier eine nähere Kritik wohl am Platze sein, die die oben geschilderten Bestrebungen zurückweist.

Wer sich vom wahren Wesen der ältesten gregorianischen Musik und der alten Kirchentonarten eine noch deutlichere und anschaulichere Vorstellung machen will, der mag, vom Unterschied des Morgen- und Abendlandes freilich abgesehen, zum Vergleiche, mindestens zum teilweisen Vergleiche ja ohne weiters eben auch z. B. die gegenwärtige Musik der Japaner, Araber, Chinesen, den Synagogalgesang, also jene Musik, die wir unter dem gemeinsamen Titel „exotische Musik“ zu begreifen pflegen, heranziehen. Noch treffen wir nämlich in der letzteren, genau wie in unserer ältesten Musik, oft genug einen bestimmten Grad von unfreiwilliger Irrationalität im Entwurf der Melodie an, und einen ähnlichen Mangel an orientierenden harmonischen Knotenpunkten der Quint und Terz. Noch ist also bei der Musik jener Völker die horizontale Linie, nur weil das Gefühl für die Quint und Terz noch nicht reif geworden, in einem chaotischen Zustande (vgl. Bd. I, S. 177 f.) — mit der Annahme einer bloßen „Heterophonie“ ist doch nur wenig Einsicht in den letzteren gewonnen —; auch ist der Rhyth-

mus erst nur wirr und ungebunden, und wie selbstverständlich, fehlt es eben aus diesen Gründen zugleich auch noch an der vertikalen Richtung, d. i. an der Mehrstimmigkeit ganz und gar. Und auch darin endlich zeigt sich der Zustand parallel, daß die Völker des Morgenlandes, genau wie unsere Vorfahren (— quod erat demonstrandum! —), den kindlichen Wahn eigener „Tonleitersysteme“ haben, die sie auf dem Papier fixieren, indem sie lediglich der horizontalen Richtung der Melodien folgen. Sie nehmen an z. B. ein fünfstufiges (pentatonisches) System:

C D E . G A . C

bezw.

C D Es . G As . C

oder ein siebenstufiges (heptatonisches):

F G A H C D E F (chinesisch),
D E F G A H C D (japanisch),
C D Es Fis G As H C (zigeunerisch),
F G A H Cis Dis F (chinesische Ganztonleiter),
C Des E F G As H C (indisch)
u. s. w.

Dazu kommt, daß alle diese angeblichen Systeme, ganz so wie unsere alten Kirchentonarten, von jedem ihrer Töne beginnen können, wodurch die Zahl der Systeme ins Ungeheuerliche vermehrt wird. Und so werden nun zahllose Systeme als solche geglaubt, wo ja ein „System“ in des Wortes wirklicher Bedeutung schon einfach aus Mangel an bestimmter Differenziertheit des noch allzubescheidenen Tonmateriales von Haus aus unmöglich ist und die angeblichen Systeme daher (wieder genau so, wie in unserer ältesten Periode) höchstens nur einen mechanisch-deskriptiven Wert, und wie selbstverständlich obendrein nur für die horizontale Linie, beanspruchen dürfen.

Vielleicht würde ja der eigene Versuch einer Mehrstimmigkeit — ein an sich wohl denkbarer Prozeß — auch z. B. die Japaner von heute wieder zu denselben Erfahrungen des harmonischen Prinzips hinleiten können, wie

vor Jahrhunderten den Abendländer. Ohne solchen Versuch aber mit der Musik ins reine zu kommen, halte ich für völlig ausgeschlossen, denn offenbar sind es erst die Reibungen der horizontalen und vertikalen Richtung, die das Naturprinzip der Quint und Terz dem menschlichen Ohr und Gefühl endlich entdecken halfen, von wo aus dann allerdings gleichermaßen ans Ordnen sowohl der Melodien als auch der Harmonien gegangen werden konnte. Somit hat in der Musik gegenüber den Orientalen von heute der Abendländer von heute, ähnlich wie gegenüber dem Abendländer von ehemals, einen Vorsprung von harmonischem Bewußtsein, samt allen wohltätigen Folgen desselben, eben einen Vorsprung von mehreren (acht bis elf) Jahrhunderten.

Wie nun aber umgekehrt in unserer Mitte von Künstlern, von Theoretikern (z. B. Saint-Saëns, Busoni, Bellermann, Capellen, A. J. Polak, L. Riemann u. s. w.) gar der Ruf nach den alten Kirchentonarten oder den exotischen Tonleitern, als nach einer Erweiterung unseres musikalischen Horizontes ausgehen konnte, ist unbegreiflich, und diese Tatsache gehört ganz sicher zu den ironischsten und beschämendsten Merkmalen der gegenwärtigen Zerrüttung und allgemeiner Instinktlosigkeit.

War es denn nicht schon genug des Verhängnisses, daß das Mittelalter aus Mangel an Einsicht die angeblichen Systeme des Altertums (besonders der Griechen) so ohne weiteres annehmen zu müssen glaubte?! Will man von dieser so bitteren Erfahrung, die Quelle so vieler künstlerischer und theoretischer Übel durch so viele Jahrhunderte gewesen, noch immer nichts lernen? Welches Nichtbegreifen einer späterhin doch so logisch darüber hinausgegangenen Entwicklung, welcher Undank gegen das Schicksal, das nur gerade dem Abendländer das herrliche Wunder der Musik geschenkt und das Erraten der Naturanweisungen gegönnt hat, welcher Mangel an Erkenntlichkeit endlich gegenüber jenen Helden der Tonkunst, die durch ihre Mühe uns zur Klarheit über das, was allein ein System in Wirklichkeit sein kann, hingeführt haben! Ach, wozu haben unsere

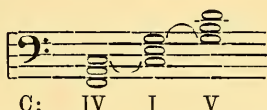
großen Meister denn gelebt und gewirkt, wenn es heute neuerdings möglich sein soll, ihre endlich auf brauchbaren Systemen aufgebauten Werke gegenüber kleinen chinesischen, japanischen, arabischen Melodien und „Tonleitern“ gar als rückschrittlich — denn, was soll es wohl anders heißen, wenn man die exotischen Tonleitern unter dem Titel des „Fortschrittes“ propagiert! — zu empfinden, wo gerade sie es waren, die uns schon längst, noch vor Jahrhunderten sozusagen über die chinesische, japanische und arabische Stufe, und über die Stufe der Kirchentonarten siegreich emporgehoben, indem sie die Notwendigkeit eines Kompromisses zwischen der horizontalen und vertikalen Harmonie erkannten und so aus dem Urchaos die Diatonie uns zuerst erschufen, die ja jenen exotischen Völkern noch fehlt und eben Ursache der Irrationalität ihrer Musik ist.

Aber freilich, wer wollte gar mit Absicht sich eines Mißverständnisses genialer Werke und des Ganges der Entwicklung schuldig machen! Es ist vielmehr, wenn auch bitter, dennoch gerechter zu sagen, daß an all den Bestrebungen zu Gunsten von alten Kirchentonarten oder Tonleitern exotischer Völker doch nur eine gewisse Unzulänglichkeit des künstlerischen Instinktes bei den propagierenden Künstlern und Theoretikern schuldig ist: offenbar reicht nämlich dieser bei aller Höhe noch immer nicht aus, dem noch höheren Instinkt gerade jener Künstler, die der Tonkunst ihre Bahnen wiesen, den letzten Grund des Schaffens nachzuempfinden. Sie verstehen nicht, in den Werken unserer größten Meister gerade auf den Urkern ihrer Instinkte zu stoßen, begreifen nicht die von ihnen mit wahrer Divination beschrittenen Wege, wie sie nämlich im Einklange mit der Natur, d. i. auf Grund der Obertonreihe die Durharmonie auch motivisch zu exponieren gelernt haben, in analoger (aber auch künstlicher) Weise den Molldreiklang aufnahmen, wie sie ferner das treibende Prinzip aller Musik für alle Zeiten nur in der Wiederholung einer Tonreihe erkannten, und nun schon daraus allein unumstößlich gültige und definitive Formen in den möglichsten Ver-

änderungen zu gewinnen wußten; und wie sie endlich aus der Kombination aller dieser Postulate: des Dur- und des Molldreiklanges, der Kreierung einer Tonreihe im Sinne dieser Klänge, der Wiederholung einer gegebenen Tonreihe, der Anwendung harmonischer Prinzipien auf die horizontale und vertikale Linie in bestimmten Verhältnissen u. s. w. das Gefühl von durchaus nur derselben Diatonie zugehörigen Tönen als Stufen, d. i. als Inhaltserzeugern und -trägern selbst erwarben und auf uns übertrugen.

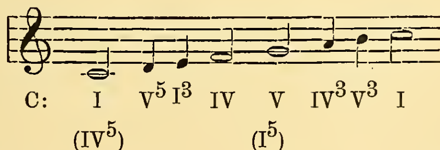
Wo der künstlerische Instinkt aber versagt, fehlt nun freilich zugleich auch die Erkenntnis: denn ohne starken künstlerischen Instinkt auch keine wirkliche Theorie in der Kunst! Wenn daher nun in einem theoretischen Lehrbuch — ich nehme des Beispiels halber eines der jüngsten: die Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille (Stuttgart, Grüninger) — das Wesen des Dursystems erst noch so vag wie folgt (s. S. 3 ff.) definiert wird: „Die D u r t o n a r t entsteht dadurch, daß einer Durtonika ihre beiden Dominanten in gleicher geschlechtlicher Charakterisierung, also ebenfalls als Durakkorde gegenübertreten:

3]



Durch die drei Dreiklänge der Tonika, Dominante und Unterdominante ist die Tonart vollständig und erschöpfend bestimmt. Indem wir, von der Tonika ausgehend, die von diesen Dreiklängen dargebotenen Töne stufenweise aneinanderreihen, erhalten wir die diatonische Tonleiter des reinen Dur:

4]



(vgl. dazu auf S. 20 f. die Aufstellung des Mollsystems), wie sollte es da also wirklich nicht mindestens zu ent-

schuldigen sein, daß man, von Instinkt und Theorie in gleichem Maße im Stich gelassen, nach verschiedenen anderen „Systemen“ so gierig ausschaut, die niemals welche sein konnten, und niemals welche werden können, und auf allen Gassen mit scheinbar allzu überlegener und in Wahrheit doch nur sarkastisch öder Reflexion fragt, ob es wohl für heute und morgen, für alle Zeiten wirklich z. B. nur Dur und Moll geben müsse und warum denn nicht, was so nach Belieben einfällt, auch durchaus Neues, z. B.

C Des Es Fis Gis A H C,

oder

C D E F G As B C,

oder Systeme, wie es angeblich eben die alten Kirchentonarten waren, oder die der exotischen Völker? Sieht man denn nicht deutlich, wie es in obiger Definition erst recht an der Begründung dafür fehlt, weshalb im Dursystem so und nicht anders einem Durdreiklang eben nur noch zwei andere Durdreiklänge überhaupt gegenüberzustehen haben, weshalb auch bloß „in gleicher geschlechtlicher Charakterisierung“, weshalb ferner dann die Tonleiter einfach bloß durch Aufrollen (?) jener drei Dreiklänge gewonnen, und dagegen die Selbständigkeit der übrigen vier Töne (außer C, F und G) negiert wird u. dgl.?

Mußten diese Punkte nicht alle erst vielmehr begründet werden und liegt nicht in einer solchen Aufstellung eine wahre petitio principii vor?

Und wie will man denn auch sonst das „System“ begriffen haben, wenn man dessen einzelnen Stufen, ausgenommen die I., IV. und V., ihre eigene Selbständigkeit, gerade damit aber zugleich auch den Reiz ihrer vielfältigen Funktion raubt? Ohne zu ahnen, um wieviel besser es dem wahren Sinne der Komposition entspricht, z. B. die III. Stufe just in ihren verschiedenen Funktionen zu verstehen: wie sie erstens bald als vierte Oberquint (gemäß dem Quintenprinzip, Bd. I, § 14—19) der Tonika gegenübertritt, zweitens bald aber auch (gemäß dem Terzenprinzip — vgl. Bd. I,

§ 126) als Vorläufer der I. oder drittens der V. Stufe zu gelten hat, und zwar je nachdem eben Entwicklung oder Inversion an der betreffenden Stelle im Zuge ist, lehrt man nämlich neuerdings, daß die II., III., VI. und VII. Stufe nicht eigentlich sie selbst sind, sondern in der I., IV., V. aufgehen und daher ihnen zu weichen haben, wo doch gerade diese Mehrdeutigkeit der Stufe es ist, die der Praxis zu Grunde liegt, freilich dann aber mindestens doch ihre Selbständigkeit voraussetzt!

Und umgekehrt, um wie viel mehr nähert man sich dem Instinkt der Schaffenden, wenn man gerade doch wieder nur in der Selbständigkeit der II., III., VI. und VII. Stufe die psychologische Wurzel auch aller Chromatik und Alterierung (vgl. Bd. I, § 19, 133—162) findet, als wenn man die Scheinfunktionen der IV., V. und I. Stufe allüberall für stets mehr als bloß eine Scheinfunktion annimmt und aus diesem Grunde alle Selbständigkeiten zu Gunsten nur der I., V. und IV. Stufe aufhebt, wo ja den letzteren Stufen als Vordergrundstufen doch ohnehin die überragende Stellung im System gesichert ist?

Wenn nun auch z. B. Schubert in Nr. 3 seiner „Deutschen Tänze“ Op. 33, Takt 7—8 des zweiten Teiles eine Folge: VI—III—V—I setzt, hebt dieses denn die völlig andere Tatsache auf, daß ein andermal, z. B. in Brahms' Lied Op. 96, Nr. 1: „Der Tod das ist die kühle Nacht“, Takt 16 ff., eine Folge just so lautet: $\mathrm{III}^{\flat 5}$—$\mathrm{VI}^{\sharp 3}$—$\mathrm{II}^{\flat 5}$—V^{7}—I? D. h. hat im letzteren Falle der von der III. Stufe auslaufende diatonisch-quintale Zug so wenig Selbstzweck, daß man ihn durchaus nicht weiter zu regardieren braucht (da man jenen Zug, wie man meint, etwa durch Annahme von Sequenzen oder Rückbeziehungen auf andere Stufen vielleicht noch besser zu erklären in der Lage wäre), oder hat er welchen? Wenn ja, wie kann man ihn denn anders fundieren, als auf die Zuerkennung der eigenen Selbständigkeit der einzelnen Stufen, also auch der III., die ja hier zunächst in Frage kam?

Oder: wenn ein Autor nach einer IV. Stufe eigens auch

noch auf die II. zurückgreift (vgl. z. B. das Zitat aus Chopin in Bd. I, Fig. 157) um erst von hier aus sozusagen die letzte Runde (nämlich II—V—I) zu absolvieren, ist da nicht eben die II. Stufe, und zwar wegen der mit dem Quintfalle: II—V verbundenen eigenen Wirkung allein, doch auch wieder als eine eigene und selbständige Stufe durchaus anzuerkennen? Wozu nähme denn sonst der Komponist, wäre die II. weniger sie selbst, als vielmehr nur stets in Vertretung der IV., den weiteren Weg dann eben erst über die II. Stufe, und was könnte ihm daran liegen, außerdem noch, wie im Beispiel Chopins, die II. Stufe eventuell noch eigens zu erniedrigen, d. i. sie zu einer phrygischen (vgl. Bd. I, § 50) zu machen?

Würde es sich nicht darum handeln, just die spezifische Kraft des Quintfalles von II zu V auszulösen, was könnte denn sonst z. B. Brahms in der IV. Symphonie, 1. Satz — vgl. kl. Pt. S. 14 Takt 4 bis S. 15 Takt 4 — veranlaßt haben, den Baß gerade so zu führen, d. h. eben IV—II—V:

5] Kontrabaß | Quint-fall |

u. s. w.

H-moll: ♯IV — — — II♯3 — V

Und wäre es daher nicht ebenso verkehrt, die Selbständigkeit der II. Stufe auch im folgenden, freilich nur im Umriß wiedergegebenen Beispiel zu leugnen:

6] a) (T. 10–12) R. Wagner, Faustouverture.

Bläser

p f p

Streicher

u. s. w.

D-moll: II (♮5 ♯3, vgl. Bd. I, § 139)

(gleichsam V—IV—V in A-moll)

(gleich darauf: T. 13—15)

b)

u. s. w.

V

(gleichsam V—IV—V in D-moll)

Wo das E bei a) doch so stark als Träger alles Inhalts ausgeprägt ist, — ist derselbe ja noch einfacher gleichsam auf:

7]

zurückzuführen, so daß, was in der Mitte immerhin auch als ♯IV. Stufe gedeutet werden könnte, noch richtiger bloß als Nebennotenharmonie (vgl. später II, 2) gehört werden kann, — und wo der Quintfall: E—A=II$^{\natural 5}_{\sharp 3}$—V in D-moll so viel eigener Vordergrundwirkung hat, da sollte man einer gewissen spekulierenden Theorie zuliebe so unbezweifelbar reelle Hauptwirkungen in den Hintergrund drängen und ignorieren, und statt dessen gar z. B. G als den statt der II. Stufe angeblich in Wirklichkeit hier nur allein in Frage kommenden Grundton der IV. Stufe annehmen oder dergleichen?

Soll ich noch erwähnen, daß die Notwendigkeit der Anerkennung der VI. Stufe — um auch von dieser Stufe zu sprechen — doch schon aus der Psychologie des Trugschlusses allein (vgl. Bd. I, § 121) resultieren und jedermann einleuchten müßte? Welchen Sinn hätte es denn sonst, V—VI zu schreiben (um meistens dann auch noch: VI—(II—)V—I oder dergleichen auszuführen), wenn die VI. Stufe nicht sie selbst wäre, sondern etwa nur wieder eine I. bezw. eine IV.? Ist V—VI denn wirklich nicht mehr und nur soviel wie: V—I oder V—IV? Kann es überhaupt so

sein? Ferner, ist denn z. B. II—I in der Wirkung auch nur ganz dasselbe wie IV—I?

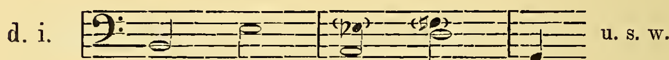
Man entfernt sich eben allzusehr von der Kunst und geht entschieden zu weit im Spekulieren, wenn man solche und ähnliche Quintfälle, wie z. B. eben II—V oder dergleichen von den Komponisten meist nur in leeren Sequenzen und Rückbeziehungen angewendet glaubt. Denn oft genug stellen die Quintenfälle statt einer angeblichen Sequenz in ihrer Summe entweder erst die ganze Tonart dar — man sehe das in dieser Beziehung sehr instruktive Beispiel in S. Bachs französischer Suite Nr. 1, Menuett II, Takt 1—8, wo sicher ohne jede Sequenz- oder Modulationstendenz die Stufen:

I—IV—VII—III—VI—II—V—I

einfach nur D-moll festlegen —; oder sie ergeben, was man leider noch ebensowenig gut hört, kleinere aber nichtsdestoweniger gut abreagierte Bruch- und Schlußstücke einer Tonart, wie deren mehrere dann einfach nur durch Ellipse oder chromatische Modulation zusammengekoppelt erscheinen. So ist sicher mehr als eine bloße Sequenz enthalten in folgendem Beispiel:

8] Chopin, Etude A-moll, Op. 10, Nr. 2.





A-moll: II — V — (I)$^{\flat 5}$

G-moll: II — V$^{\sharp 3}$ — I

Und ähnlich weiß z. B. Chopin in der Etude C-moll, Op. 10, Nr. 12, Takt 55 ff., auf zunächst rein diatonisch empfundenem, aber freilich verborgenen Hintergrunde:

9]



durch folgenden noch ideell einzuschaltenden Tonikalisierungsprozeß (vgl. Bd. I, § 136 ff.):

10]

u. s. w.

(gleichsam F-moll: $II^{\flat 5}$—$V^{\natural 3}$—$I^{(\flat 5)}$
Es-dur: II — V — I
C-moll: III — V — I)

als endliche Gestaltung folgendes Bild zu gewinnen:

11]

u. s. w.

(gleichsam F-moll: ♭II — V — I
Es-dur: $\flat II^{\flat 5}$—V — I) u. s. w.

Setzen aber all diese Befreiungen vom angeblichen Sequenzencharakter nicht mit Notwendigkeit die Anerkennung auch aller übrigen Stufen des Systems, außer I, IV und V, als ebenso selbständiger Stufen voraus?

Freilich ist es eben leichter gesagt: „Die Durtonart entsteht dadurch . . . u. s. w.“, wenn man hintennach in der Definition doch nur wieder auf das System als das fertige Gebilde zurückgreift und es nur äußerlich in Worten beschreibt. Solche Worte täuschen nicht nur den Autor selbst, sie tun vielmehr ihre prompte Schuldigkeit auch gegenüber dem Leser: dieser liest sie, glaubt sie eben auch selbst wirklich zu verstehen, und zwar samt allem, was hinter ihnen etwa noch stecken mag, so daß er nicht einmal in die Lage kommt, zu ahnen, wie weit er in Wirklichkeit vom wahren Erfassen des wichtigsten kompositionellen Problems noch entfernt ist. Nur erst die eben unausweichlichen Konsequenzen in den Bestrebungen sind es, die den wahren traurigen Sachverhalt verraten. Denn, wie wäre es da möglich, über das Dur- oder Mollsystem so zu schreiben, als derzeit eben noch geschrieben wird, wie wäre es möglich, die Begriffsbestimmung eines „Systems“ über-

haupt gar so leichtsinnig zu vergeuden und utopischen Reihen ohne Diatonie, Dreiklangswert (d. i. ohne jeglichen Kunstwert) ebenfalls, wie dem Dur und Moll, den Charakter von „Systemen“ zu verleihen, wenn man das einzig wahre, natürliche und in herrlichsten Kunstwerken bereits erprobte System des Dur wirklich von innen heraus, aus dem letzten Grunde seiner kompositorischen Notwendigkeiten begriffen haben würde?

An den Inkonsequenzen erkennt man es wohl also am besten, wie wenig noch heute das Gefühl der Allgemeinheit im Einklange ist mit jenem künstlerischen Instinkt, der unseren großen schaffenden Meistern zu eigen war. Diese Inkonsequenzen heißen aber eben in Praxis und Theorie: vage Sehnsucht nach Kirchentonarten und exotischen Systemen, vage Definitionen auch in den Lehren. . . .

Dem völligen Mangel an jeglicher Technik in der Komposition von heute, wie er durch Mißverstehen oder Nichterreichenkönnen des bereits Errungenen notwendig eintreten mußte, der über unsere Kunst somit eben neuerdings hereingebrochenen Epoche der Irrationalität — freilich einer anderen, als im Anfangsstadium der Musik —, entspricht nur zu natürlich das Verlangen nach den musikalisch-primitiven Irrationalitäten auch fremder Völker. Der Niedergang unserer Kunst ist es, der so unfreiwillige Beziehungen auch zu der noch nicht aufgegangenen Kunst der exotischen Völker schafft!

Aber auch sonst — von allen Unzulänglichkeiten des Instinktes, der Erkenntnis und von den gemeinsamen Berührungspunkten unfreiwilliger Irrationalität abgesehen —, welch naive Zumutung obendrein in der Propaganda für die anderen „Systeme“.

Man stelle sich doch nur vor, es fänden sich unter den Malern heute einige, die die primitiven Zeichnungen der Eskimos uns als schon fertige Kunst zur Nachahmung und zur Erweiterung der unsrigen anpriesen, oder es gäbe unter den Dichtern manche, die allen Ernstes vorschlagen würden, der Kunst der Sprache eine neue Zukunft gar dadurch zu

erobern, daß man auf das Lallen eines drei- oder vierjährigen Kindes zurückgreife. Was alles kostete doch das Heranreifen der Sprache und wie unentbehrlich bleibt gerade ihre künstliche Kunst, wenn der Verkehr von Menschen- zu Menschengehirn aufrecht erhalten bleiben soll, und nun — sollte, sagen wir, wegen einer unglücklichen momentanen Depression die deutsche Nation — hundert Jahre nach Goethe und Schiller — zur Abwechslung wieder einmal das unfertige sprachliche Werkzeug eines Kindes zum Zwecke gar einer angeblich neuen geistigen Bereicherung sich anzueignen versuchen? Und ähnlich: Vor Früchten einer so unendlich schön entwickelten Kunst, wie es die Kunst der Musik ist, stehend, wagt man es anzuraten, bei noch völlig musikunmündigen Rassen und Nationen angeblich neue Systeme zu suchen, wo sie doch überhaupt noch selbst keine haben?

Man mißverstehe mich aber nicht: Gewiß hat auch das Lallen eines Kindes, die ersten unbeholfenen Sätze, die es baut, seine eigenen Reize, die uns gefangennehmen, ebenso finden wir Gefallen an arabischen, japanischen, türkischen Liedern u. s. w., nur gehören dann unsere Freuden dem Kinde an sich, dem lieblichen Wunder des wachsenden Menschen, und im anderen Fall dem fremden Volk, seinen Eigenarten u. s. w., die unsere Neugier spannen.

Indessen haben stärkere Künstler das Problem einer exotischen Musik in der Praxis stets glücklicherweise verengt und eben nur dahin verstanden, daß sie die (vielfach auch nur wegen ihrer Unvollkommenheit und Unbeholfenheit) originellen Melodien der fremden Völker durch alle Raffinements gerade unserer beiden Tonsysteme uns nahe zu bringen suchten. In unserem Dur und Moll drückten sie auch das Fremde aus — welche Überlegenheit unserer Kunst und welche Elastizität unserer Systeme! Und niemals war die Tendenz so weit gegangen, die Transposition gar zu überschreiten. Man denke z. B. an Haydns und Beethovens „schottische Lieder“, an Schuberts ganz unvergleichliches „Divertissement hongroise“, an die ungarischen Tänze von Brahms, an die slawischen von Dvořak und an die norwegi-

schen von Grieg, an R. Korsakows „Scheherazade“ u. s. w. In allen diesen Fällen galt es ja nicht, unser System zu lockern, um ein fremdes aufnehmen zu können, sondern eben umgekehrt unser Dur und Moll erst recht ins Treffen zu führen, nur um das Fremde ausdrücken zu können, das einem Urzustande der Musik in gewissem Sinne alle Ehre macht, aber einer fortgeschrittenen Kunst erst irgendwie angepaßt werden muß. Und wenn auch nicht zu leugnen ist, daß unter Umständen aus gewissen Stimmungsgründen ja auch ein Verfahren, wie z. B. das von Berlioz, seine Berechtigung hat, der in den letzten Satz seiner Symphonie phantastique die echt äolische Melodie des „Dies irae“ im angeblich „alten System“ nackt, d. i. ohne sie in unserem System wesentlich zu verarbeiten, hineinstellt (vgl. dagegen Saint-Saëns' Behandlung derselben Melodie im „Danse macabre“), so ist das entgegengesetzte, durch die oben zitierten Meister geübte Verfahren doch noch künstlerischer und logischer. Denn was will es z. B. heißen, wenn Helmholtz in seiner „Lehre von den Tonempfindungen“ meint: „So wie wir gegenwärtig wissen, daß wir in einem griechischen Tempel nicht gotische Verzierungen anbringen dürfen, müssen wir uns auch klar sein, daß wir die Musik anderer Zeiten und Völker, die andere Tonwerte als Dur und Moll haben, nicht nach dem Schema unserer Dur- und Mollharmonien harmonisieren dürfen.“ Helmholtz hat eben zu wenig begriffen, wie am Ausbau unserer Systeme auch rein künstlerische Notwendigkeiten ihren Anteil hatten, und daß man „Tonweisen“, die niemals je System waren und daher auch nicht fähig erschienen, größere Tongebäude zu tragen, weder mit unseren Systemen vergleichen darf, die eben solche Tragkraft bereits erwiesen haben, noch aber auch mit dem architektonischen System der griechischen Tempel, das ja die Probe einer ähnlichen Tragkraft doch eben in den großen Bauten der „Tempel“ abgelegt hat. Welch gewaltiger Unterschied doch zwischen dem eingebildeten dorischen System in der Musik und dem wirklichen dorischen System in der griechischen Architektur!

In diesem Zusammenhange gestatte man mir, endlich auch noch der Bearbeitung der deutschen Volkslieder durch Brahms (7 Hefte) hier zu gedenken. Ohne Zweifel erscheinen die deutschen Volkslieder ja schon von Haus aus durch harmonische Gesichtspunkte bereits früher beeinflußt und stehen insofern unendlich höher als die exotischen Melodien; gleichwohl möchte ich Brahms' Bearbeitung unter die Versuche zählen, unser System just auch an Melodien zu erproben, die aus früheren Zeiten stammen und Eigentum des Volkes sind, dem das „System" im Grunde was Unbekanntes, mindestens Unbewußtes ist. Ich weiß es aus seinem eigenen Munde, daß er damit unter anderem auch gegen sehr weitverbreitete Ausgaben deutscher Volkslieder und gegen die dort niedergelegte künstlerische Behandlung derselben protestieren wollte. Hatte er doch eigens zu diesem Zwecke eine besondere Streitschrift selbst in Worten verfaßt, in der seine Bearbeitungen zunächst nichts sonst mehr als bloß Beweise seiner entgegengesetzten Anschauungen hätten sein sollen; nur hat er später — so erzählte er es eben mir —, von der Nutzlosigkeit alles mit Worten Geschriebenen überzeugt, das polemische Manuskript selbst vernichtet und eben nur die Beilagen als die uns bekannten Hefte selbständig zu edieren für richtiger gefunden.

Daraus folgt, daß, wenn in den Rahmen der Kunst auch Volkslieder eintreten sollen, diese just nur ihre beste Schuldigkeit ihnen gegenüber zu tun habe, mögen sie selbst bereits so fortgeschritten entwickelte sein, wie die der deutschen Nation. Die voll entwickelte Kunst hat dann dafür zu sorgen, daß sie mit den nur ihr allein eigentümlichen und erprobten Mitteln die Seele des Liedes voll entschleiere, daß das Verborgenste, aber noch Unentwickelte des Liedes offenbar werde und die im Volke noch fließende Empfindung desselben ihren festen künstlerischen Stil erhalte. Beileibe ist damit nicht gemeint, daß im Namen der Kunst nun auch Künstelei des Satzes dem Liede willkommen sein muß. Nein! Aber man sehe den Unterschied in den Bearbeitungen eines Brahms und in denen anderer Herausgeber, und es

wird sofort klar, was allein als Aufgabe der wirklichen Kunst auch noch gegenüber einem Volksliede betrachtet werden darf. In dem Augenblick, da das Lied aus dem Ethnographischen ins Künstlerische rückt und in den Besitzstand der Kunst übergehen soll, ist es nicht mehr erlaubt, daran zu denken, daß ja das Lied nunmehr in künstlerischer Gestalt angeblich dem Volk doch zurückgegeben werden müsse, sondern nur das Prinzip der Kunst allein tritt in Wirksamkeit, und zwar ganz unbekümmert ums Volk. Das Volk hat nun ein für allemal gleichsam den Vorschlag des Liedes an die Kunst gemacht, nun führt diese, in ihrem eigenen Gebiete und mit ihren eigenen Mitteln, aber freilich mit solchen, die den Vorschlag nicht zu kraß überschreiten, das Lied auch kunstmäßig aus. Niemals wird das deutsche Volk — ich meine die breiten Schichten des deutschen Volkes — seine Volkslieder gerade in Brahms' Fassung singen wollen, ebensowenig als je z. B. Zigeuner Brahmsens so tief geniale Darstellung ihrer eigenen Lieder und Tänze annehmen werden. Darf aber daraus etwa ein Vorwurf an den Künstler und an die Kunst gemacht werden? Wer ihn erhebt, möge bedenken, daß auch der Künstler beileibe nicht vom Himmel fällt, sondern nur Teil seines Volkes ist, und zwar obendrein gar der beste Teil, der, was er selbst empfängt, tausendfältig vergilt und dafür den heißesten Dank der Nation und der Menschheit verdient. Wenn die Künstler dort stehen geblieben wären, wo das große Volk als solches ja für immer stehen bleiben muß, wie hätten wir dann diese Blüten, an denen wir uns erfreuen? Wenn in der Kunst nie je über das Volkslied, nie je über den gregorianischen Choral hinausgegangen worden wäre, wie hätten wir dann die Mehrstimmigkeit, die Motetten, Sonaten, Symphonien erobern können? Man schaffe daher keinen Gegensatz zwischen Volk und Kunst, wo er nicht vorhanden, begreife aber endlich, daß, wo die Kunst anfängt, das Volk aus einem anderen Grunde, als dem eines Gegensatzes, aufzuhören habe, denn ewig kann die musikalische Kunst bei sechzehn Takten wahrhaftig doch nicht stehen bleiben!

Mache man Goethe einen Vorwurf, wenn er den „Faust“ des Volkes zum „Faust“ auch der Kunst gesteigert hat! Wachstum ist eben des Menschen Los, und sei es auch, daß er just über dem Wachstum — stürbe!

Wenn es darauf ankommt zu entscheiden, was für den Fortschritt und die Schaffenskraft des menschlichen Geschlechtes schmeichelhaft und bedeutungsvoll ist, was sind da die Hunderte von Volksliedern zur Laute aus alter Zeit, die neuerdings in Konzerten Mode geworden, was sind da alle Balalaikavorträge, die aus Rußland daherkommen, gegen eine Fuge von Seb. Bach oder einen symphonischen Satz von Beethoven, oder auch nur gegen die Scheherazade von Rimsky-Korsakow?

Und nun, Abschied von diesem Thema nehmend, möchte ich den Künstlern und Theoretikern, die so dürstend nach anderen Systemen verlangen, dringend empfehlen, ihre Energie für lohnendere Gegenstände aufzusparen. Was harrt ihrer denn am Ende all solcher Bemühungen in Wort und Ton? Unausbleiblich die Enttäuschung, plötzlich doch wieder vor einem Resultat zu stehen, das schon längst und tausendmal besser erzielt worden ist: Entweder sie sehen ein, wie notwendig es sei, eine Melodie erst aus den Harmonien schöpfen zu lernen und so den Dreiklang zu ehren, und gelangen auf dem Wege über die Notwendigkeit, die mehreren Dreiklänge in eine geordnete Beziehung zueinander zu bringen, von selbst dann eben auch wieder zur Diatonie des Dur und Moll, oder sie fahren fort, sich einfach in der Harmonisierung der exotischen Melodien zu versuchen. Nun haben wir aber schon längst den Wert sowohl des Dreiklanges als den der Diatonie im Abendlande erkannt, und was die Harmonisierung der Melodien anbelangt, so bleiben für die Capellen, Polak, Dittrich und selbst Saint-Saëns und Busoni etc. die oben genannten Meister umso unerreichbarere Vorbilder, als diese in unseren Systemen mit so unerreicht tiefen Instinkten noch ganz anders zu Hause waren, als sie selbst. Muß es denn, weil man es vorgefaßt und durchaus will, eine „Weltmusik“

geben? Werden unorganisch gewachsene Launen sich wirklich je zu organischen Gesetzen fügen? Und konnte es kein „Deutsches Reich der heiligen römischen Nation“ geben, muß es eine „deutsche Musik japanischer oder indischer etc. Nation“ geben?!

Von den wichtigeren Autoren steht zunächst Fux, wie selbstverständlich, noch auf dem Boden der alten Tonarten. Vgl. S. 53. „Da man die Ungleichheit der Tone und halben Tone aufgehoben, sind auch die drey griechischen Geschlechte abgeschaffet worden, wie ich oben gedacht, und wird sich solches hier zu erinnern nicht undienlich seyn: Die Nothwendigkeit hat derowegen ein anderes System eingeführet, und jene drey Geschlechte auf zwey gesetzet, das diatonische und chromatische, welches in die Stelle des Griechischen gekommen, und also aussiehet: Siehe Tab. I, 106.

Da aber der Menschen unersättliche Begierde, die immer was anders und neues verlanget, noch nicht mit diesen zwey Geschlechten vergnügt war, so haben die Komponisten in ihren Kompositionen solche vermischt angebracht, welches auch itzo überall eingeführet ist, und ich solches auch vor gut halte, weil man sich nach der Zeit richten muß. Doch sind die Komponisten zu erinnern, daß sie dieses vermischte Geschlecht nicht in den Kompositionen a capella, die man ohne Orgel abzusingen pfleget, gebrauchen möchten; sonsten können sie versichert seyn, daß sie den gehofften Endzweck niemals erreichen werden, denn bey diesem Styl kann kein andres als blos das diatonische gebrauchet werden. Diese wichtige Erinnerung, die mich der vielfältige Gebrauch und die Erfahrung gelehret, will ich allen auf das beste empfohlen haben.“ Der an sich richtige Instinkt Fuxens, daß man sich in den Aufgaben mit C. f. nur des diatonischen Geschlechtes zu bedienen habe, läßt ihn, wie man sieht, bei leider bedauerlicher Verkennung des grundlegenden Unterschieds zwischen den C. f.-Aufgaben und den Kompositionen des freien Satzes, eben zu stark übers Ziel hinausschießen, indem er auch noch die letzteren durchaus nur an das diatonische Geschlecht binden möchte. Ein Blick z. B. auf S. Bachs Choralbearbeitungen oder Motetten u. dgl. lehrt indessen zur Genüge, wie unhaltbar die Beschränkung Fuxens außerhalb der kontrapunktischen Aufgaben selbst bleiben muß. Bis zu einem gewissen Grade ist sich freilich ja auch Fux selbst der größeren Freiheit in den Kompositionen bewußt; so besteht denn sein Irrtum im engeren Sinne und genauestens ausgedrückt darin, daß er die freien a capella-Kompositionen ausnimmt und mit den Aufgaben des C. f. verwechselt. Richtig ist davon aber nur das eine, daß unter allen Umständen der Vokalsatz — und das ist ja eben der a capella-Satz — eine zurückhaltendere Chromatik zu beobachten hat, als der Instrumentalsatz, welche Er-

kenntnis den Komponierenden gerade heute wieder einmal so stark abgeht.

Völlig naiv stellt sich Albrechtsberger zu dieser Frage, indem er auf S. 33 mitteilt: „Ich habe schon im 4. Kapitel gezeigt, daß die Griechen und unsere alten Tonlehrer veränderliche 12 Tonarten hatten. Ihre E-Tonart, welche sie Modum phrygium nannten, scheint nichts anderes als ein Bastard zu seyn. Daß ihn Herr Kapellmeister Fux in seinen Beyspielen mit der kleinen Terz zu begleiten anfängt, und ihn mit der großen schließt, sowie die übrigen weichen Tonarten, ist sehr sonderbar. Doch bleibt Ihm sein unsterblicher Ruhm, weil Er vielen hunderten zum Lehrer und Meister gedient hat. Was kann Er dafür, daß sich in unsern Zeiten vieles geändert hat? Die übrigen fünf Modi authentici gingen noch an; wenn sie nur die nothwendigen Be und Kreutze, welche ihren Gesang verschönert haben würden, vorgezeichnet hätten. Wir wollen also die im nämlichen Kapitel festgesetzten 24 Tonarten der neuern Komponisten durch alle fünf Gattungen beybehalten.“ Es blickt in diesen Sätzen die Ahnung durch, daß irgendwie wohl auch die Modi authentici auf Dur und Moll allein zurückzuführen sein müßten, wenn nur erst die notwendigen entsprechenden Erhöhungen und Erniedrigungen hinzuzufügen erlaubt wäre. Für uns bleibt indessen das Resultat wichtiger, daß sich Albrechtsberger in seinen Aufgaben nur an Dur und Moll hält. — Desgleichen Cherubini.

Desto auffallender ist aber der Rückfall Bellermanns, der für seine Aufgaben auch wieder die alten Kirchentonarten verwendet. Es geschieht das bei ihm, weniger um Fux äußerlich zu folgen (s. Vorw. VII: „In der Anordnung des Lehrganges bin ich . . . Joseph Fux gefolgt . . .“), sondern aus echter, tiefer Ueberzeugung. Daher doppelt schade, daß diese leider nur auf Irrtümern beruht. Von einer allerdings nicht ganz richtigen Voraussetzung ausgehend, gelangt er zwar im Drange eines richtigeren Instinktes gleichwohl zu dem Hauptgrundsatz: „Das Studium der Musik hat demnach unbedingt mit dem Gesange zu beginnen,“ der ja durchaus nur zu billigen ist, aber nun lese man, was er plötzlich daraus folgert: „Die einfachsten und natürlichsten Verhältnisse der Kunst müssen zuvörderst gründlich kennen gelernt und nach allen Seiten durchforscht werden. Auf harmonischem Gebiete, welches wir hier besonders ins Auge fassen wollen, geschieht dies durch das Studium der diatonischen Tonleiter, die nicht allein in unserem Dur und Moll, sondern auch in den verschiedenen Oktavengattungen (Kirchentönen und was mit diesen zusammenhängt) ihre reichen Formen hat. An jene Zeiten, in denen sich die Musik in den strengen Gesetzen reiner Diatonik bewegte, ist daher unter allen Umständen das Studium der harmonischen Verhältnisse anzuknüpfen, wenn nicht von vornherein bei dem Lernenden falsche und verkehrte

Ansichten und Vorstellungen Platz greifen sollen"; und auf S. XV: „Alle in genannten Werken (gemeint sind eben die Werke Albrechtsbergers und Cherubinis) aufgestellten Übungen halten sich nur an Dur und Moll. Dies Verfahren hat aber mancherlei Nachteile: Wir lernen einmal ohne gründliches Studium der alten Tonarten niemals die alten Meisterwerke recht würdigen und den Gang der Musikgeschichte verstehen; ferner ist es aber auch für ein richtiges Modulieren, wenn wir streng diatonisch schreiben wollen, höchst wichtig, daß wir wissen, wie wir auf jeder Stufe der diatonischen Leiter regelrecht einen Schluß einzurichten haben. Ich glaube, die Richtigkeit dieser Behauptung wird sich nur dann einsehen lassen, wenn man selbst das Studium, wie es hier vorgeschrieben wird, gründlich durchgemacht hat." Das ist nun alles falsch gefolgert und geurteilt: denn hat etwa die Lehre vom Kontrapunkt auch Musikgeschichte zu treiben, und ex offo in die alten Meisterwerke einzuführen, statt mit ewig gültigen Stimmführungsgrundsätzen sich zunächst zu befassen? Warum sollte man denn, und zwar den alten Tonarten zuliebe, nur streng diatonisch schreiben wollen, da man ja auch chromatisch darf und soll? Und hat denn Dur nicht eine ebenso reine Diatonik wie die übrigen alten Kirchentonarten, und lassen sich dann, selbst bei strengster Beobachtung vokaler Grundsätze, die Stimmführungsregeln an Dur nicht ebenso gut erweisen, wie an der Diatonie der Kirchentonarten? Wozu dann aber die letzteren, die übrigens, wenn sie auch im Kontrapunkt verwendet würden, den Schüler über den Gang der Musikgeschichte erst recht irreführen müßten?

Indessen habe ich es ja schon in der Einleitung gezeigt, woher der Wind bei Bellermann weht; was ihn zu obigen Irrtümern veranlassen mußte, ist eben nur seine falsche Grundauffassung von der Aufgabe der Kontrapunktslehre, kombiniert mit dem irrtümlichen Glauben an die Kirchentonarten, dessen Widerlegung soeben hier geboten wurde.

---

2. Kapitel
Über den Bau des Cantus firmus im besonderen

§ 1

Konstruktion des Anfanges

Schon in der Konstruktion des Anfanges enthüllt der C. f. seine Natur als Aufgabe, indem ihm als eben dem noch primitivsten Zustand einer Melodie entsprechend doch auch nur die einfachste und primitivste Art aller möglichen Anfänge, nämlich der Beginn mit der Tonika der Tonart selbst gegeben werden soll. Wie könnte denn sonst schon

einen individuelleren Anfang die Kürze und der neutrale Rhythmus des C. f. rechtfertigen? Das allein ist denn auch der Sinn der diesbezüglichen alten Regel: *Der C. f. muß allezeit mit der Tonika der Tonart angefangen werden.*

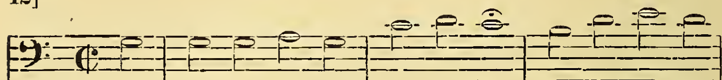
Diese Lösung des Anfangsproblemes wird aber, wie man sieht und was leider so sehr verkannt wurde, ausschließlich aus der gegebenen beschränkten Situation und aus dem Aufgabezweck des C. f. allein gewonnen; sie gilt daher umgekehrt immer wieder zunächst nur für den letzteren selbst und erhebt sonst keineswegs schon den Anspruch auf Geltung auch als allgemeines und durchgängiges Kompositionsgesetz, d. i. als eine Regel auch für alle wirklichen Kunstwerke des freien Satzes dermaßen, daß es dort eigens sogar als „Ausnahme", oder bestenfalls als besondere Tat eines „starken Talentes" (die denkfaule Lehrer ihm allenfalls selbst nur mit rührender und grotesker Herablassung gleichsam zu verzeihen geneigt sind, ohne sie aber dem Schüler gar zur Nachahmung empfehlen zu wollen) bezeichnet werden müßte, wenn ein Stück nun gerade anders als mit der Tonika anfangen sollte.

Ein wirkliches Kunstwerk wird also, je nach seiner eigenen individuellen Stimmung und Tendenz, auch einen anderen Anfang aufweisen dürfen, ohne daß man schon deshalb von einem Verstoß gegen ein angebliches „Gesetz des strengen Satzes" zu sprechen das Recht hätte. Denn, wenn verschiedene Situationen ihre verschiedenen Lösungen erheischen — und auch der C. f. ist so eine besondere Situation! — wie kann die Lösung der einen schon als Widerspruch gegen die Lösung der anderen bezeichnet werden? Ist doch jede in ihrer Art begründet, unbeschadet dessen, daß nach wie vor selbst auch im freien Satz, in der kompositionellen Wirklichkeit, als künstlerische Moral es durchaus zu gelten haben wird, *einer einfachen Situation auch wieder nur ihren einfachen Anfang*, d. i. den

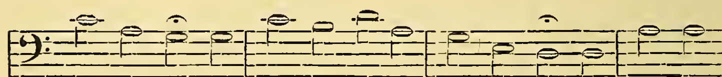
der Tonika zu geben, statt ihr durch einen komplizierteren zu widersprechen.

Wohin man aber gelangt, wenn man obige Regel der bloßen Aufgabenbildung schon an sich zugleich als eine auch noch außerhalb des C. f. durchaus bindende Macht betrachtet, zeige uns als freie Komposition z. B. der Choral:

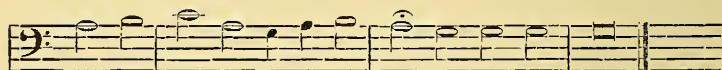
12]



Ge - lo - bet seist du Je - su Christ, daß du Mensch ge-



bo - ren bist von ei - ner Jungfrau, das ist wahr, dess freu - et

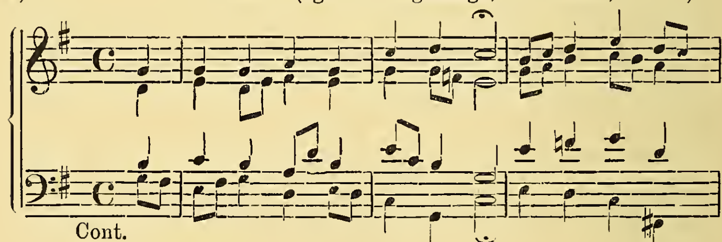


sich der En - gel Schar Ky - ri - e - leis.

samt folgenden drei Bearbeitungen:

13]

a) J. S. Bach (vgl. Choralgesänge, Ed. Peters, Nr. 40).







b) J. S. Bach (vgl. Choralgesänge, Ed. Peters, Nr. 41).







c) H. Bellermann S. 277—278.



„ganzer Schluß“ „ganzer Schluß“

„halber Schluß“

„plagialer Schluß“

Wie man sieht, stellen sich die soeben zitierten drei Bearbeitungen auf den Boden offenbar von G-dur, wo nicht gar auf den des „mixolydischen“ Systems.

Wenn man sich von jeglichem Vorurteil einer älteren Theorie aber frei macht und die Unbefangenheit des Ohres im stärksten Maße zu Hilfe nimmt, indem man in horizontaler Richtung der Melodie — s. oben Fig. 12 — bloß den Quinten folgt, die (vgl. Bd. I, § 76) den Inhalt so schön aufbauen helfen und daher zugleich auch so klar aufschließen, was hört man dagegen?

Der erste Vers wird dominiert von der Quart G—C, d. i. der Quint C—G in Umkehrung, woraus der Instinkt, dem tonikalen Trieb der Quint folgend (vgl. Bd. I, § 133), unfehlbar den Eindruck von zunächst C-dur gewinnt. Daß gerade dieser erste Eindruck zugleich nun auch der richtige, wird eben durch die Folge — die (vgl. den zuletzt zitierten Paragraphen) ja noch immer auch einen Widerspruch aufdecken und daher zur Berichtigung hätte führen können — in der Tat erst recht bestätigt.

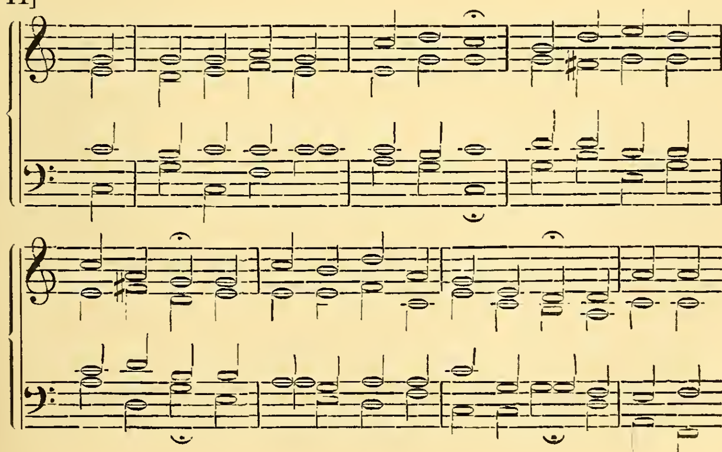
Im zweiten Vers bezieht das Ohr von selbst H auf D und diese beiden Intervalle endlich auf G, wodurch sich

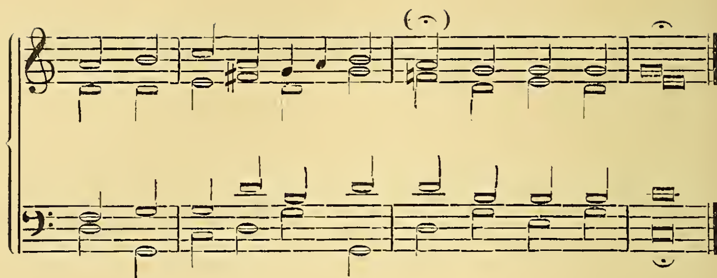
die Dreiklangssumme G—H—D ergibt. Wie natürlich doch die Entwicklung des ursprünglichen C-dur nach der Quinte bezw. der Tonart der Quinte G!

Der dritte Vers stellt dann mit der ersten Quart G—C (= C—G) zwar gleich wieder die C-dur-Tonart zurück, weiß aber mit D—G—D (= G—D) immerhin noch die Wirkung eines Halbschlusses (I—V) — wohlgemerkt aber eben in C-dur — zu erzielen. Man beachte also: während der zweite Vers die Modulation nach G-dur mit der Inversion D zu G beendet, bringt der dritte Vers dieselbe Quinte nur umgekehrt entwickelnd nach oben: von G zu D.

Und nun geht es im vierten und fünften Vers deutlichst schlußhaft wieder auf die Tonika zu und eben von dieser beim Worte „Engel“ bereits erreichten Tonika empfängt endlich auch der Schlußton G die Wirkung doch nur einer Quinte der Tonikaharmonie. Nach dieser naturreinen und quintenwahren Anweisung des Ohres muß sich der vierstimmige Satz des obigen Chorals aber ganz anders gestalten. Indem ich zur Ausführung des Satzes nur Dreiklänge auf ihren Grundtönen benutzen will (mit Vermeidung aller Umkehrungen, Durchgänge und sonstiger Mannigfaltigkeiten, vgl. Bd. I, Fig. 57), gebe ich hier ein Bild, das nur einfach die Tendenz zum Ausdruck bringen soll:

14]





(Freilich ließ sich zur dritten Fermate ohne weiteres auch ein Schluß nach d machen, ganz so, wie ihn auch die zuerst angeführten Bearbeitungen aufweisen.)

Worin liegt nun also der Unterschied? Während ich selbst den Choral nach Dur (hier C-dur) höre, und zwar aus den Gründen, die mir die Quinten der Melodie zuführen, haben ihn die Autoren der ersten drei Bearbeitungen gar nach Mixolydisch hören zu müssen geglaubt. So lesen wir bei Bellermann S. 120: „Die ganze Melodie ist mixolydisch, der erste Vers macht einen jonischen Schluß (auf C), der zweite einen mixolydischen (auf G), der dritte einen dorischen (auf D) und der vierte einen äolischen (auf A), worauf dann der fünfte mit G mixolydisch abschließt.“ Die Annahme des mixolydischen Systems stützt sich dabei aber in der Hauptsache darauf, daß der erste und letzte Ton des Chorals eben G sind und weiters offenbar auch auf die von der Kontrapunktslehre aufgestellte Regel, daß der erste Ton einer Melodie durchaus zugleich auch der erste eines Systems sein müsse, folglich hier des mixolydischen. Die internen quintalen Beziehungen werden somit schon durch dieses äußerliche Merkmal allein mundtot gemacht, — man sieht, wenn es die Ehre eines eingebildeten Systems zu retten gibt, wird nicht viel erst nach der inneren Wahrhaftigkeit und Bedeutung der Tonfolgen gefragt. Pereat cantus, vivat modus! war offenbar die Losung der früheren Theoretiker. So zwingen sich denn auch Bach und Bellermann, den Choral in harmonischer Hinsicht — bloß der Theorie zuliebe! — mit dem Dreiklang auf G sowohl zu beginnen als auch zu

schließen. Und wenn unter Umständen schließlich sogar auch solche Konstruktionen vielleicht einmal auf Rechnung irgend einer künstlerischen Laune und Freiheit — vom Standpunkt eben einer freien Komposition, also durchaus nicht nur auf Rechnung der Theorie allein! — immerhin zu setzen doch möglich wären, so bleibt auch davon abgesehen des unnatürlichen Zwanges in jenen Bearbeitungen noch genug übrig, den eben das mixolydische System auf die sonst so normale Durmelodie geübt hat und der auch nicht um vieles milder geworden, trotzdem ein S. Bach dem falschen System mit so kunstvoller Stimmführung und so vielen elementaren Tonschönheiten zu Hilfe geeilt war. Ich brauche ja z. B. nur auf die erste Quart G—C hinzuweisen, die im mixolydischen Sinn verstanden gar die Unterquint der Tonart — gleich zu Beginn der Melodie! — bedeuten müßte, während dieselbe Quart, wie schon oben gesagt wurde, sich just in den natürlichsten harmonischen Zug sofort verkehrt, sobald die Melodie im Dursinne gehört wird, wo sie ja gerade den Tonikadreiklang umschreibt.

Wie unnatürlich ist ferner auch z. B. das beim vierten Vers angenommene „äolisch“: mache man doch die Stichprobe und versuche nun wirklich, was sonst im Äolischen wohl zu allen Zeiten ohne weiteres selbst auch theoretisch (vgl. Bd. I, § 27) zugestanden wurde, in unserer Melodie statt des angeblichen Leittones G des Äolischen einfach dessen Erhöhung Gis zu setzen, und man wird sich sofort davon überzeugen, daß, weil eben innerlich unwahr, eine solche Erhöhung der Melodie durchaus widersprechen und die Stelle ganz korrumpieren müßte. In der Tat ignorieren sowohl J. S. Bach als Bellermann das von der Theorie für die horizontale Richtung behauptete Äolische — und zwar eben auch der erstere trotz freiester Haltung seiner Bearbeitung, die schließlich auch solches geduldet hätte —, und beide lassen sie, trotz sonstigen schwerwiegenden Konzessionen an die Theorie, zumal am Anfang und Schluß der Choralbearbeitungen, an dieser Stelle endlich doch über die Theorie den

Instinkt siegen — so unnatürlich war der ersteren Forderung! Während nun also die Melodie des Chorals im mixolydischen Sinn aufgefaßt nur gezwungen und unnatürlich ist, wenn freilich dann innerhalb des Unnatürlichen mit dem durch die Theorie geforderten normalen Anfang und Schluß der Tonika, erscheint sie im Dursinne völlig natürlich, nur eben um eine kleine Nüance eigenartiger, als so manche andere Melodie in Dur, indem sie, vom Standpunkt des letzteren betrachtet, allerdings die Eigenart offenbart, daß sie statt mit der Tonika eben mit der Quint sowohl beginnt als auch schließt. Ist das nun nicht aber, frage ich, ein Gewinn, wenn ein System, wie hier das Dur, der Melodie ihre natürliche Tonart zurückgibt und ihr dabei noch gestattet, um einiges individueller als irgend andere demselben System zugehörigen Melodien erscheinen zu können? (Vgl. dazu übrigens auch Bd. I, S. 180, Fig. 141!) Ist es nicht passender, diesen Reichtum dem Dursystem zuzuschlagen, als ohne Reichtum bloß eine Unnatürlichkeit zu wagen, wie sie in Anwendung auf den oben zitierten Choral eben das Mixolydische darstellt?

Man entnimmt nun auch an diesem Beispiel, weshalb ich sowohl im Band I, als auch hier — siehe den vorhergehenden Paragraphen — die Kirchentonarten zurückgewiesen habe. Sieht man doch hier am besten, wie eine gut erfundene Melodie unter dem Drucke einer alten Kirchentonart mehr leidet, als sie unserem Verständnis durch jene näher gebracht wird. Das bloß Deskriptive der alten Tonart — oder wie ich es oben bezeichnete: das bloß Mnemotechnische — liegt hier klar zu Tage: es sollte durch sie zunächst einfach nur Anfang und Schluß der gegebenen Melodie, sowie die sonstigen Verhältnisse im Auf und Nieder der horizontalen Linie theoretisch gleichsam eingefangen werden. Hat man doch in älteren Zeiten eigens zum Zwecke ähnlicher Deskription alle Tonarten ja außerdem sogar noch in authentische und plagale, oder den sogenannten tonus perfectus, imperfectus, mixtus etc. unterschieden, nur um die verschiedenen Erscheinungen der Melodien fürs erste zu er-

fassen und rubrizieren zu können[1]. So verdienstlich für die Entwicklung der Kunst nun gewiß auch eine solche Epoche des Sammelns und Beschreibens bleibt (da sie ohne Zweifel besten Willen und feinste, treueste Beobachtung zur Voraussetzung hat), so offenbart sich doch jedenfalls ein großer Fortschritt in der Gewinnung unserer beiden Hauptsysteme, die im Gegensatz zu den alten Tonsystemen endlich nun zugleich auf zwei Dimensionen, d. i. auf der horizontalen und vertikalen aufgebaut, sich durchaus nicht mehr darauf zu beschränken brauchen, bloß eine sehr detaillierte horizontale Beschreibung zu geben, sondern vielmehr durch Anwendung auch des harmonischen Gesichtspunktes (selbst auf die horizontale Linie, vgl. Bd. I, § 76), also eben infolge ihrer größeren Vertiefung, das wahre Innere der Melodie nur desto besser zu erschließen in der Lage sind.

Am obigen Choral lerne man ferner aber auch verstehen, daß gegenüber dem C. f. unserer Aufgaben ja schon die Choralmelodie eine wirkliche Melodie, eine wirkliche Komposition vorstellt, während der C. f. lediglich den Zweck einer Aufgabe erfüllt, die im allgemeinen nicht über ein bescheidenes Mindestmaß von Schönheit (vgl. später § 20) hinauszugehen braucht.

Und wieviel Irrtümer und Unnatürlichkeiten hätten sich lehrende wie schreibende Theoretiker bis heute erspart, wenn sie zwischen einem wirklichen Choral und dem C. f., der uns bloß Aufgabe sein soll, allezeit sicher zu unterscheiden gewußt hätten!

Weiß man aber den Unterschied beider Erscheinungen, so kann man den Sinn der hier vorgetragenen Regel über den Anfang des C. f. nun erst recht verstehen, indem man begreift, daß nur der C. f. allein die Tonika am Anfang fordert,

---

[1]) Einem solchen deskriptiven Überfluß und Schwall in Ermangelung von einheitlichen, aber desto einfacheren und tieferen Anschauungen begegnen wir leider auch heute wieder in den Theorien H. Riemanns, Capellens' u. s. w. In beiden Epochen, in der vergangenen wie in der gegenwärtigen, äußert sich der Mangel an künstlerischer Nachempfindung und Erkenntnis eben in derselben Form wieder nur eines Überflusses an Begriffen, Terminologien u. s. w.!

nicht aber mehr z. B. ein Choral oder gar ein größeres freies Werk. Denn, hat uns schon der Choral gezeigt, daß er als freie Erfindung eben auch mit einem anderen Ton als der Tonika anfangen könne, so versteht sich das ja umsomehr noch bei größeren Kompositionen, wo die Stufen geradezu eine Nötigung, also eine noch deutlichere Rechtfertigung als beim Choral bewirken. (Man vgl. hierzu die in Bd. I, S. 47 ff. gegebenen Beispiele.) Doch wie gesagt, ist keiner dieser Anfänge je etwa bloß eine Ausnahme, da die oben gegebene kontrapunktische Regel das Problem des Anfanges nur eben beim C. f. allein zu lösen berufen war, wodurch freilich schon in Einem überhaupt in das ganze Problem des Anfanges hinein eine gewisse Perspektive gewonnen wurde. Gerade solche Perspektiven aber, und zwar zunächst eben von sehr einfachen Situationen ausgehend, zu bieten, ist mit eine wesentliche Aufgabe des kontrapunktlichen Unterrichtes.

Wir dürfen noch weiter gehen und behaupten, daß der freie Satz einen anderen Anfang als bloß den mit der Tonika — dort bezw. mit der Harmonie der I. Stufe — nicht nur gebrauchen kann, sondern unter Umständen sogar auch gebieterisch fordern muß. So läßt sich wohl z. B. in Bruckners Symphonien ohne weiteres als ein schwerer Fehler rügen, daß dort fast die meisten Themen mit der Tonika (der I. Stufe) beginnen. Wie nun aber diese an sich wohl regelmäßige Technik gerade der zyklischen Form völlig widersprechen und innerhalb derselben nur die steifsten Wirkungen zur Folge haben muß, wird bei anderer Gelegenheit gezeigt werden.

Nun wird es dem Leser klar werden, warum ich in der Anmerkung Seite 27 schon vom prinzipiellen Standpunkt aus die Verwechslung der Bezeichnungen Choral und C. f. bei Fux, Albrechtsberger u. s. w. tadeln mußte. Hat aber bei den meisten Lehrern die Verwechslung, deren sie sich schuldig machen, ihre bestimmten Nachteile, die später noch zu erwähnen sein werden, so sei hier vermerkt, daß gleichwohl Fux, Albrechtsberger, Cherubini, Bellermann glücklicherweise doch nur echte, rechtschaffene C. f. gebrauchen und durchaus noch keine wirklichen Choräle zu Aufgabezwecken benutzen, so daß also mindestens in dieser Hinsicht aus ihrer sonstigen Verwechslung von Choral und C. f. der Kontrapunktslehre noch kein Schaden erfließt.

E contrario begreift es sich aber, warum ich z. B. die Methode Dehns verwerfen muß, der (s. S. 7) „zu größeren Übungen" sofort auch eine wirkliche, echte Choralmelodie vorschlägt:

15]



die doch so ganz andere und umso viel mehr komplizierte Bedingungen und Voraussetzungen mit sich selbst führt, wie sie ja mindestens nicht eben schon mit einer ersten Stufe des Unterrichtes wirklich gut vereint werden können. Man denke nur an den Anfang mit dem Ton der Dominante und an die der Choralmelodie eben eigentümlichen Schlüsse (Fermaten), an die Wiederholung der Töne u. s. w., welche Elemente alle doch wohl ihre eigenen und nun erst selbständig festzustellenden Bedingungen mitbringen.

Mitte

§ 2

Der C. f. wird sich bloß im Rahmen einer Dezime zu bewegen haben, welche Grenzbestimmung erfordert wird sowohl einerseits vom beschränkten Umfang der menschlichen Stimme überhaupt, wie anderseits vom geringen Umfang der Aufgabe selbst, die eine größere Spannungsweite der Melodien doch sicher nur zu unnatürlich erscheinen lassen müßte.

Der Rahmen der Dezime

Indirekt bekennt sich auch Fux zu diesem strengen Standpunkte, indem er, allerdings erst zum dreistimmigen Satz, S. 93, hervorhebt: „Außerdem ist es auch nicht erlaubet, in dieser Art der Composition ohne dringende Noth die Gränzen der fünf Linien zu überschreiten." Man muß nämlich wissen, daß Fux in seinen Aufgaben, wie übrigens selbstverständlich, sich (neben dem F-Schlüssel für den Baß) für Sopran, Alt und Tenor durchaus nur des älteren C- (genauer c^1-) Schlüssels bedient; in richtiger Konsequenz dessen nun, daß er die Aufgaben ja durchaus vom vokalen Standpunkt zu setzen sich mindestens — vornimmt, empfiehlt er daher, nur um die Grenzen der einzelnen Stimmgattungen eben wirklich einzuhalten, die Grenzen auch der fünf Linien nicht zu überschreiten. Nebenbei bemerkt, findet man darin

zugleich die gute Einsicht Fuxens in die Bedeutung der C-Schlüssel aufs nachdrücklichste bestätigt, denn in der Tat haben ehemals die Schlüssel, indem sie den Umfang der jeweiligen Stimmgattung so genau als möglich gerade in den Umfang der fünf Linien zu bannen suchten, eben wirkliche Schlüssel zu jenen vorgestellt.

Man vergleiche, um sich davon selbst zu überzeugen, den Inhalt der vier Hauptstimmgattungen in folgenden Schlüsseln dargestellt:

16] (C-Schlüssel) (heutige Schreibart)

Sopran (c^1—g^2(a^2)) 1a 1b

Alt (f—c^2(d^3)) 2a 2b (heute)

3b (heute)

Tenor c—g^1(a^1) 3a

3c statt:

3d bezw. statt:

Leider wendet man sich heutzutage immer mehr von den C-Schlüsseln ab, die man auch selbst beim Alt und Tenor noch lieber durch den G-Schlüssel ersetzt, trotzdem nun gerade bei diesen dann umsomehr Hilfslinien nötig werden, je mehr Linien des Notensystems man anderseits einfach unbenützt lassen muß. (Inkonsequenterweise hat die Überzahl der Hilfslinien bei 3c und 3d schließlich denn auch sogar zur Höherlegung des Tenorinhaltes um eine Oktave — s. 3b — geführt!) Man strebt somit eine Vereinheitlichung aller optischen Tonbilder auch dort an, wo die Natur selbst eine deutliche Differenzierung der zu Grunde liegenden Erscheinungen geboten hat. Mindestens geht nun aber darüber das Gefühl für die Stimmgattungen verloren, und an seine Stelle tritt

— sicher zum Schaden der Kunst — eine nur zu ausdrucks- und farblose Monotonie der Bilder, — ein starker Beweis für die Entfremdung, die bereits in so weiten Kreisen in Bezug auf das Verständnis der wahren Aufgabe der Schlüssel und ihres doppelseitigen Verhältnisses, einerseits zur Stimmgattung und anderseits zum Fünfliniensystem sich vollzogen hat und noch mehr auszuarten droht. Wird doch den Verlegern neuerdings angeraten, sogar die alten Partituren mit vereinheitlichtem Schlüssel wieder umzudrucken! Welche horrende Geldausgaben, die wahrhaftig besser zu verwenden möglich wäre — und alles das gar nur dem lieben „Laien“ zuliebe, den man sich heute so gerne als die letzte Instanz, als das letzte Ziel unserer Kunst denkt! Zu welch unerwünschten verkehrten Folgen aber gerade dieses Entgegenkommen der Musiker an die Trägheit des Publikums bereits geführt hat, mag — um nur ein harmloses Beispiel zu bieten — daraus hervorgehen, daß das Publikum seit langem die Tonlage des Tenors und des Soprans für absolut identisch (!) hält, bloß weil ihm der z. B. in den Klavierauszügen der Opern für diese beiden Stimmgattungen angewandte Violinschlüssel ja deutlich so auszusagen scheint und es sonst von keiner Seite erfährt, daß nach Vereinbarung der Musiker das Notenbild der Tenorstimme als in Wirklichkeit doch eigentlich nur um eine Oktave tiefer klingend anzunehmen sei.

Bellermann (S. 115 ff.) erklärt ausdrücklich: „Als weitester Umfang einer Melodie dürfte die Dezime hinzustellen sein, welche wir in den authentischen Octaven dadurch erreichen, daß wir entweder die Oktave um eine Terz in der Höhe überschreiten, oder dadurch, daß wir eine Terz unter den Grundton hinuntersteigen; oder ferner dadurch, daß wir über die Oktave nur eine Stufe hinausgehen und ebenso unter dem Grundton nur die nächsttiefere Stufe berühren. In den plagialischen Melodien kann man ebenso verfahren, obgleich man hier selten über die tiefere Dominante hinausgehen wird.“

§ 3

Vom Verbot der Tonwiederholung

Es ist verboten, im C. f. denselben Ton auch nur zweimal hintereinander zu setzen.

Erstens würde durch die Wiederholung eines Tones — wie es sich übrigens fast von selbst versteht — unvermeidlich die Einheit beider Takte sich ergeben, welche Einheit aber gemäß I, 1, § 3 durchaus in Widerspruch zum Postulat des Gleichgewichtes im C. f. geraten müßte.

Außerdem — und das ist der zweite Grund — scheint bei der Tonwiederholung eine seltsame Tatsache ins Gewicht

zu fallen, nämlich die, daß man mit ihr unwillkürlich die Vorstellung gar eines Gesangstextes und speziell eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes verbindet. Daß dann aber eine solche Assoziation auch schon durch sich selbst allein nicht minder wieder gegen das Gleichgewicht im C. f. verstoßen muß, ist wohl ohne weiteres ebenfalls leicht einzusehen.

Von der einzigen Ausnahme des obigen kontrapunktischen Verbotes und zwar bei der sogen. ligatura rupta, d. i. jener Synkopenauflösung, die sich der Antizipation des Auflösungstones selbst bedient, wird freilich noch später in der fünften Gattung § 11 zu sprechen sein.

Die Tonwiederholung, auf die die Kontrapunktlehre somit nur mit einem Verbot, also sozusagen nur negativ hinweist, ist e contrario daher eine Erscheinung nur des freien Satzes, der seinerseits nun sicher Grund genug hat, durch Wiederholung eines Tones bald dessen harmonischer oder rhythmischer Bedeutung Vorschub zu leisten, bald aber dem Bedürfnisse eines mehrsilbigen Wortes und zwar dem wirklichen in der Vokal- bezw. einem nur assoziativ nachgebildeten Bedürfnis in der Instrumentalmusik zu entsprechen. Namentlich doch in der letzteren hat sich der Vortragende durchaus zu bestreben, den in der Tonwiederholung gleichsam latenten Worten und Silben durch eine Art Deklamation des wiederholten Tones eigenen rhetorischen Ausdruck zu verleihen, denn nichts ist so abgeschmackt, wenn — besonders sind es die Klavierspieler, die am meisten darin sündigen! — eine Tonwiederholung in der absoluten Musik nur so abgehaspelt wird, ohne daß dabei irgend ein Instinkt zu dem Geheimnis gleichsam verborgener Worte verraten würde.

Ein Beispiel für Tonwiederholung im vokalen Satz haben wir soeben in dem oben I, 2 § 1 zitierten Choral, Fig. 12, gesehen, und ich bemerke, daß nebst vielen anderen Unterscheidungsmerkmalen eben auch die Tonwiederholung eines bildete, wodurch der Choral als bereits freie Komposition sich vom C. f. als bloßer Aufgabe unterschied.

Hier einige weitere Beispiele aus der Instrumentalmusik:

17] J. S. Bach, engl. Suite D-moll.



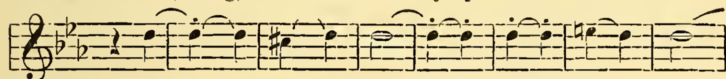
18] J. Haydn, Divertimento F-moll.



und im Finale der Symphonie Es-dur von Mozart am Ausgang der Durchführung (ach, wie himmlisch beredt die Reprise einführend!!):

19]

Klarinette I (Klang) Mozart, Symphonie Es-dur. Finale.



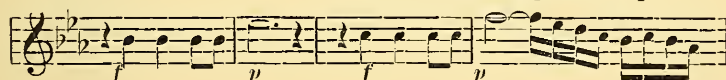
Violine I



u. s. w.

20]

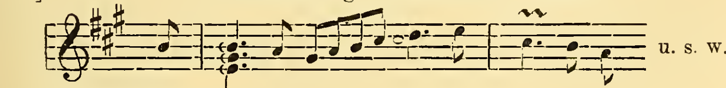
Violine II Beethoven, Streichquartett Op. 130.



u. s. w.

Und mit ähnlicher Tendenz und Wirkung des Rhetorischen dringt die Tonwiederholung auch selbst in das Ornament hinein, in den Vorschlag, Vorhalt, in die Antizipation u. s. w., wie dies folgende Beispiele bezeigen:

21] J. S. Bach, engl. Suite A-dur, Courante I.



22] Chopin, Notturno Op. 37, Nr. 1.

a) b) *tr*

c) d)

u. s. w.

Fux und Cherubini beobachten das Verbot der Tonwiederholung im C. f. selbst zwar durchaus aufs strengste, sprechen sich leider aber nicht erst ausdrücklich darüber aus. Es ist das umsomehr zu bedauern, als ja vielleicht gerade das Verbot der Tonwiederholung die beiden Theoretiker noch am leichtesten auf den Unterschied des C. f. von einem Choral oder einer wirklichen Komposition, und somit auf die wahre Aufgabe des Kontrapunkts hätte aufmerksam machen können.

Dagegen tritt Albrechtsberger (S. 67) — allerdings erst in der fünften Gattung des zweistimmigen Satzes — folgendermaßen an das gegenwärtige Problem heran. Er konstruiert, seiner Lehrmethode gemäß, mit Absicht selbst einen diesbezüglichen Fehler:

23]

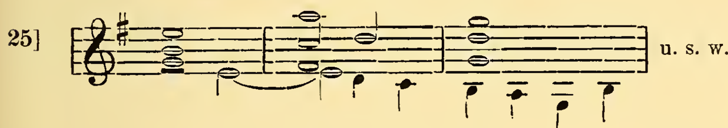
um bei dessen Gelegenheit zu bemerken: „Der Fehler ist, daß zween gleiche Töne in einem einzigen Takte gleich nacheinander sind gesetzt worden . . . In Singsachen ist es zwar kein Fehler, wenn aus einer langen Note zwo kürzere, der zwei- und dreisilbigen Wörter wegen, gemacht werden, z. B.:

24] Eben das.

Li - be-ra nos Do - mi-ne, Do - mi - ne!

Aus dem eigenen Vermerk Albrechtsbergers „eben das“, womit er sagen will, daß die beiden Tonreihen gleiche Bedeutung haben, entnimmt man nun, daß er die Wahrheit des Grundes, der zum Verbot der Tonwiederholung für den Bereich des C. f. und der ausschließlich auf ihn gegründeten kontrapunktischen Übungen irgendwie bereits

geahnt hatte. Nur ist eben das Bewußtsein davon noch nicht voll und ganz bei ihm ausgereift: Erstens weiß er es noch nicht, den Grund des Verbotes direkt für den C. f. selbst auszusprechen, und zweitens ist er eben aus diesem Grunde unsicher (man beachte nur die so beiläufige Wendung: „In Singsachen ist es zwar kein Fehler“ u. s. w., und erinnere sich des Zitates in der Einleitung auf S. 5, worin von einer „Ausnahme“ die Rede war), ob die in „Singsachen“ gestattete Tonwiederholung dort nur eine Art „Lizenz“ und „Ausnahme“ oder etwas anderes und mehr, d. i. ein dort bereits durchaus Erlaubtes und Gefordertes, vorstelle. Man sieht somit gerade auch bei dieser Gelegenheit wieder, wie es sich bei ihm rächt, daß er die „Singsachen“ nicht deutlich genug von den Aufgaben des Kontrapunkts zu unterscheiden weiß; die mangelnde Präzision in der Unterscheidung hat dann nämlich zur Folge, daß ihm, trotz aller Ahnung, schließlich denn doch auf die Dauer eben noch durchaus unbewußt bleibt, wie die Tonwiederholung im C. f. ja nur wegen dessen eigener Beschaffenheit ausnahmslos verboten, wie sie aber in „Singsachen“, wo dagegen die Situation eine völlig andere, aus den eigenen Gründen derselben umgekehrt sogar gefordert werden muß. Den „strengen Satz“ hindurch hält er sich freilich trotzdem genau an das Verbot, und nur einmal gebraucht er die Tonwiederholung, zugestandenermaßen aber als „Lizenz“ auf S. 152:

25]  u. s. w.

Ob er indessen die Wiederholung auch schon in den Aufgaben der Fuge prinzipiell bereits freigegeben haben wollte, ist mindestens nicht mit voller Deutlichkeit zu entnehmen (vgl. Nottebohm, „Beethovens Studien“, 1873, Rieter-Biedermann, S. 70 f.).

Cherubini setzt im C. f. Ex. 29 auf S. 10 eine Tonwiederholung, und aus den an das Beispiel sich anschließenden Worten: „Diese Beispiele sind ganz den Regeln des strengen zweistimmigen Satzes gemäß“ . . . „und die Melodie bewegt sich immer diatonisch in leichter und eleganter Weise“, folgt, daß er von der Gefahr der Tonwiederholung offenbar keine Ahnung hatte. Gleichwohl bewahrt ihn ein geheimer Instinkt davor, denselben Fehler auch nur ein zweites Mal zu machen. Eben diesen Instinkt zu deuten, wäre aber Cherubinis Aufgabe gewesen.

Bellermann aber sagt (S. 99): „In diesen so beschaffenen Melodien wollen wir auch die Wiederholung desselben Tones zwei oder mehrere Male hintereinander vermeiden, da durch solche Wiederholungen einmal ein Stillstand in der gleichmäßigen Tonfolge entsteht und außerdem ein mehrmals hintereinander wiederholter Ton rhythmisch ein Übergewicht über die anderen Melodietöne bekommt.“

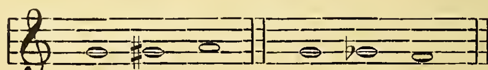
Nun ermißt man daran noch genauer, welchen argen pädagogischen Fehler Dehn in seinem Lehrbuch begeht, wenn er zu Aufgabezwecken, wie oben gesagt wurde, nebst dem C. f. auch eine wirkliche Choralmelodie verwendet, die selbstverständlich ihre Tonwiederholungen hat. Den Schüler muß es nur verwirren, wenn gleich nacheinander ein C. f. ohne Tonwiederholung und ein Choral mit einer solchen, beide aber als angeblich gleichwertige Aufgaben gebracht werden, ohne daß nur mit einem Wort des prinzipiellen Unterschieds in ihrer Mechanik, und darunter eben auch des Problems der Tonwiederholung Erwähnung geschehen würde.

§ 4

Verbot des chromatischen Ganges

Ein chromatischer Gang ist im C. f. verboten.
Man darf also nicht setzen z. B:

26]



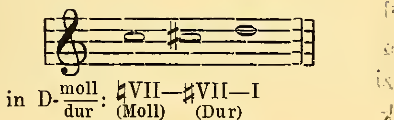
Dieses Verbot beruht zunächst darauf, daß der chromatische Gang ja schon an sich im gewissen Sinne doch nur eine Art Tonwiederholung darstellt, die aber im C. f., wie oben im § 5 gesagt wurde, gänzlich unzulässig ist[1]; ferner zugleich darauf, daß im selben Maße, als der chromatisch erhöhte bezw. erniedrigte Ton eben durch seine Erhöhung bezw. Erniedrigung immerhin die Wirkung eines bereits differenzierten Tones äußert, er anderseits nun auch den Ausdruck eines Durchganges (siehe oben Gis im Durchgange zwischen G und A, Ges zwischen G und F) gewinnt, welche Wirkung wieder nur zu sehr alle drei Töne eben zu einer Einheit bindet und daher auch zum Verbot des chromatischen Ganges im C. f. führen muß.

Überdies macht sich der chromatische Gang unter Umständen auch noch der Wirkung einer „Mischung“ von Tonarten (im obigen Beispiel A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ u. s. w., vgl. Bd. I,

[1]) Nebenbei bemerkt, ist im freien Satz eben derselbe Gesichtspunkt der Tonwiederholung anderseits Grund davon, daß Vorhalte dort gleichwohl zu den sogen. vorbereiteten zählen können, auch wenn der betreffende Ton durch ein ähnliches Chroma modifiziert wurde. Vgl. Bd. I, S. 408—409, und daselbst Fig. 352.

§ 38 f.) unwillkürlich schuldig. Eine solche ist aber im C. f. zunächst schon deshalb nicht anwendbar, weil die Drastik und Forciertheit der Mischung, wie sie im chromatischen Gang doch unzweifelhaft am krassesten zu Tage tritt, schon an sich niemals in einem guten und normalen Verhältnis zum engen Raum des C. f. stehen kann. Dazu kommt, daß in Ermanglung von Stufen, mehreren Kontrasten und sonstigen reicheren Differenzierungen (vgl. Bd. I, S. 209 f.) die beiden etwaigen Tonarten, die durch den chromatischen Gang eben zur Mischung gebracht werden sollen, im C. f. ja gar nicht so umfassend und deutlich, wie im freien Satz, noch dargestellt werden können und daß mit aus diesem Grunde hier, d. i. innerhalb des C. f. eine noch so drastisch sich vollziehende Mischung im selben Maße gleichwohl an Beweiskraft und Präzision der Wirkung verlieren muß. Daher ist im C. f. selbst sogar auch zu Kadenzzwecken der chromatische Gang, wie er nämlich durch das unmittelbare Nacheinander der beiden aufwärtssteigenden Leitetöne (siehe später § 23) entstehen müßte, noch durchaus verboten, wie z. B.:

27]



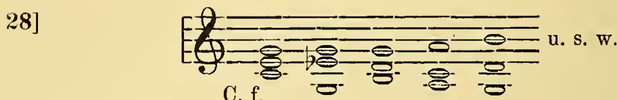
Es kann alle Mischung Eigentum eben nur des freien Satzes sein, da ihr sonst für den C. f. ja noch die volle Summe aller notwendigen Voraussetzungen rein harmonischer Natur abgehen muß.

So viel vom Verbot des chromatischen Ganges innerhalb des C. f. selbst.

Daraus könnte aber anderseits nun wieder gefolgert werden, daß desto eher der chromatische Gang dann vielleicht im zwei- oder mehrstimmigen Kontrapunkt werde erlaubt erscheinen, wo der Zuwachs an Harmonie die Wirkung einer Mischung, eventuell sogar auch noch die eines Tonikalisierungsprozesses (vgl. Bd. I, § 136 f.) endlich

in wünschenswertem Maße zu fördern geeignet sein könnte. Indessen erreichen auch dort, wie später im dreistimmigen Satze ausführlich nachgewiesen werden soll, die Harmonien noch immer nicht die nötige Beweiskraft, wie sie den im freien Satze mit auch von den Stufen eingegebenen und getragenen Harmonien eigen ist. Es ist daher auch im mehrstimmigen Satz der chromatische Gang wie z. B.:

28]



zu setzen verboten.

Das Gesamtresultat lautet also: Der chromatische Gang ist aus allen kontrapunktischen Übungen auszuschalten, da er das in der Melodie eben anzustrebende Gleichgewicht durch Tonwiederholung und Durchgang ja durchaus nur stören müßte, und außerdem, wegen der so ungeeigneten Beschaffenheit des Tonmateriales selbst (d. i. sowohl des C. f. als der darauf gegründeten Harmonien), die etwaige Wirkung einer Tonartenmischung oder eines Tonikalisierungsprozesses wohl nur andeuten würde, ohne sie aber noch, wie im freien Satze, eben wirklich voll erweisen zu können.

Daraus ergibt sich dann aber endlich die Perspektive in den freien Satz hinein von selbst dahin, daß der chromatische Gang nun dort wohl zu den mannigfaltigsten Zwecken verwendet werden darf. So zum Zweck z. B.

a) des Durchganges:

29] Mozart, Rondo, A-moll.



30] Violine I — Mozart, Symph. Es-dur, Einleitung.

p ten.

Horn

p

(Es-dur: ♮IV — — — — — V)

S. Bach, engl. Suite F-dur, Sarabande.

31]

B-dur: II V I —

vgl. auch in Bd. I, Fig. 101, Takt 8—10, G über Ges zu F u. s. w.;

b) oder der Mischung:

s. Bd. I, Fig. 87, bei Violine I der Gang H—B—A bei Gelegenheit von G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$: $\text{I}^{\natural 3}$—♭VI—$\text{II}^{\flat 5}$—$\text{V}^{\sharp 3}$—$\text{I}^{\flat 3}$;

daselbst Fig. 90, Takt 5 (B—H);

daselbst Fig. 93, Takt 5—8 (Ais—A—Gis—G) bei Gelegenheit von

von: $\frac{\text{I—V—I—}\sharp\text{IV—}\natural\text{IV—I}^{\sharp 3}\text{—I}^{\natural 3}}{\text{E-}\frac{\text{dur}}{\text{moll}}\text{: I}}$ u. s w.; u. s. w.;

c) oder der Tonikalisierung:

s. Bd. I, Fig. 308, Takt 5 (G—Gis im Baß) bei Gelegenheit von ♭II—$\natural\text{II}^{\sharp 3}$—V; u. s. w.;

d) und allerhand sonstigen Einheitsbildungen:

Chopin, Mazurka Op. 17, Nr. 4.

32]

u. s. w.

u. s. w., u. s. w.

Aus Anlaß einer von ihm selbst als freiwilligen Fehler, d. i. der Warnung halber, mit Absicht gesetzten chromatischen Tonreihe

33]



bemerkt Albrechtsberger (auf S. 30 und 32, im zweistimmigen Satz, 1. Gattung) einfach und ohne weitere Begründung: „Der Fehler ist der chromatische Gang (oder das chromatische Geschlecht) von G bis E herab; indem dergleichen halbtönige Sätze weder hinauf noch herab in dieser Gattung, ohne Begleitung der Instrumente, erlaubt sind." Vergleiche dagegen unter der Bezeichnung „Lizenz" einen ähnlichen chromatischen Gang auf S. 147 seines Buches, wovon übrigens im dreistimmigen Satz noch des näheren gesprochen werden soll.

Bellermann erklärt (S. 103): „Alle durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung einer Tonstufe entstandenen übermäßigen und verminderten Intervalle sind von ihr ausgeschlossen, wie z. B. der kleine halbe Ton von B nach H und umgekehrt oder von F nach Fis und umgekehrt." Eine Begründung des Verbotes findet man, wie man sieht, ebensowenig bei ihm, wie bei Albrechtsberger. Denn wenn er weiter fortfährt:

„Beiläufig sei hier noch bemerkt, daß in mehrstimmigen Gesängen guter Komponisten allerdings sich hin und wieder einmal (wenn auch nur äußerst selten) hiervon eine Ausnahme findet. So wendet Claude Goudimel z. B. in der mitgeteilten Motette: O crux benedicta T. 44 u. 45 den chromatischen Schritt G—Gis an. In den kontrapunktischen Übungen darf dies selbstverständlich nicht nachgeahmt werden," so wird man doch darin wohl kaum schon eine wirkliche Begründung finden wollen. Eine „Ausnahme", meint er also ganz ausdrücklich! Als ob trotz so mancher äußerlichen Ähnlichkeit die Motette nicht schon wesentlich doch etwas von einer kontrapunktischen Übung durchaus ganz Verschiedenes, nicht eben schon eine freie Komposition wäre, die wahrlich noch keine „Ausnahme" schafft, wenn sie sich aus individuellen Gründen gelegentlich auch eines chromatischen Ganges bedient!

Es kommt indessen noch schlimmer, denn bei Gelegenheit, da er (für die Aufgaben im strengen Satze, wie gesagt, nicht mit Unrecht) den chromatischen Gang auch in der Kadenz, z. B.

34] dorisch mixolydisch



verbietet (S. 122), wagt er sogar folgenden Gedanken noch daran zu knüpfen: „Anfänger, die das Wesen der diatonischen Tonleiter noch nicht begriffen haben, versuchen bisweilen dergleichen falsche Kadenzen. Es ist dies in der heutigen Zeit, in welcher die Klanggeschlechter (diatonisch, chromatisch und unharmonisch) oft regellos vertauscht angewendet werden, nichts Wunderbares. Deshalb ist es dem Schüler immer wieder von neuem einzuprägen, daß unsere Studien zunächst nur auf den strengen diatonischen Satz gerichtet sind, von dem die Meister des XVI. Jahrhunderts (— wenn sie nicht etwa absichtlich chromatische Kompositionen verfaßten —) niemals abwichen. Einzelne seltene Ausnahmen kommen allerdings vor, wie z. B. die Anwendung des kleinen halben Tones in der Motette ‚O crux benedicta‘ von Claude Goudimel .... Kadenzen aber, wie die obigen, sind ganz unmöglich und wirken selbst in einer freieren Komposition unangenehm.“ Um wie viel förderlicher wäre es doch für den Schüler gewesen, wenn Bellermann sich zuerst selbst klar gemacht hätte, daß die Kontrapunktslehre auf den freien Satz nur vorzubereiten, und das Ohr auf diese oder jene Wirkung erst einzustellen hat, ohne daß sie im übrigen sich gar damit noch zu befassen brauchte, ihre eigenen Ge- oder Verbote so ohne weitere Modifikationen auch für die ihm doch fremden Situationen des freien Satzes aufzustellen. Denn so wenig für den Gebrauch des C. f. schon die Praxis der Meister des sechzehnten Jahrhunderts allein gar als Grund des Verbotes eines chromatischen Ganges gelten darf, ebensowenig darf dasselbe Verbot, das übrigens Bellermann auch für den C. f. ja noch gar nicht begründet hat, umgekehrt schon als solches doch auch für den freien Satz ohne weiteres gelten. Circulus vitiosus! Vielmehr ergibt sich, daß der chromatische Gang in selbem Maße seine Existenzberechtigung gerade im freien Satz gewinnt, als er sie im C. f. überhaupt ja noch gar nicht hat erreichen können.

Wie herrlich wirkt doch, um nur mit einem Beispiel Bellermann Lügen zu strafen, in Beethovens Streichquartett Op. 59, Nr. 3 der Abschluß des ersten Gedankens der ersten Gruppe (Takt 11—13 des Allegro vivace):

35]

Violine I
Violine II
pp *cresc.* *f* *ff*
Viola
Cello

u. s. w.

Welch unerhörte Wirkung bringt doch gerade der chromatische Gang A—B—H—C der Violine I hier hervor! Hier folge aber der Beweis, weshalb er nicht nur nicht „unangenehm", sondern, entgegen der Theorie Bellermanns, ja umgekehrt sogar durchaus angenehm wirken — muß.

Wenn nämlich im Verlauf desselben Gedankens der jeweilige Teil durch dasselbe Motiv eröffnet wird, so sind zunächst schon durch sich selbst mindestens doch eben nachfolgende Parallelismen erklärt:

36] T. 1 T. 5—6 T. 11—12

a) b) c)

Nun setzt in folgendem aber Beethoven, statt wieder nur ähnlich bis zum Schlußton C fortzurücken, d. h. wieder nur so:

37] c) d) e)

u. s. w. u. s. w.

und um vielmehr einem starken Verlangen nach dem Schluß nachzugeben, sofort einfach eine Abbreviation aller der noch weiterhin ausstehenden Einzelfälle (s. oben Fig. 37 c), d), e), wodurch eben der chromatische Gang:

38] u. s. w.

pp *cresc.* *f*

entsteht. Wer kann es nun leugnen, daß unter den hier zu Tage tretenden besonderen Umständen motivischer Natur Beethoven den chromatischen Gang so zu wagen wohl das gute Recht hatte, ja es wagen sollte und mußte? Und wie weiß Beethoven diesen motivischen Zusammenhang, der ja schon an sich durchaus nicht mißzuverstehen ist, außerdem auch noch durch die Harmonisierung erst recht in seiner Notwendigkeit zu erweisen! Man sehe nur die Harmoniefolge: $C^{\flat 7}$—$G^{\natural 7}$—C: welche Ungereimtheit doch scheinbar in der plötzlichen Verbindung von $C^{\flat 7}$, als eines V^7 in F-dur und G^7, als eines V^7

in C-dur und wie logisch gleichwohl auch diese Folge ausschließlich im Dienste des Motivischen! Denn hätte nach der harmonischen Konstruktion der früheren Teile — siehe den Inhalt zwischen a) und b), b) und c) — nicht ebenso auch zwischen c) und d) u. s. w. eine ähnlich nachdrückliche Erledigung der F-dur-Tonart noch stattfinden müssen? So weist denn in der Tat D^5—$C^{\flat 7}$ als VI—$V^{\flat 7}$ in F-dur offenbar auf die Ellipse der I. Stufe in F-dur hin, die indessen, da so rasch als möglich der Weg gar nach C-dur eingeschlagen werden mußte, in eine IV (eben vor V^7) der C-dur-Tonart umzudeuten ist.

Wie sollte aber — und das ist der Kern dieser Ausführungen —, weil irgendwo anders, also z. B. im C. f., keine Notwendigkeit zu einem solchen chromatischen Gang noch vorlag, ein an dieser Stelle der Komposition und zwar trotz deren Kadenzcharakter so innerlich notwendiger chromatischer Gang schon deshalb allein nichts anderes, als nur eine „Ausnahme", oder eine von der Theorie erpreßte „Unannehmlichkeit" vorstellen? Es ist vielmehr besser zu verstehen, daß jede Notwendigkeit die eigene Regel doch eben nur in sich selbst trägt, was aber nicht hindern darf, den Schüler zunächst doch auf die eigenen Notwendigkeiten des C. f. hinzuweisen. Vermag doch der Schüler wohl nur erst von dieser primitiven Notwendigkeit dann alle Wandlungen und Prolongationen des Problems auch in den freien Satz hinein zu begreifen.

Und wieviel ist denn nicht auch schon damit gewonnen, wenn die Kontrapunktslehre ein Wirkungsproblem auch nur mit einem Verbot (statt Gebot) anregt? Es ist dazu nur nötig, sich der Gründe, die im C. f. liegen, bewußt zu werden, um die volle Tiefe und Breite des Problems auch außerhalb des C. f. zu erfassen. Niemals aber will die Kontrapunktslehre auch schon das letzte Wort gesprochen haben, wenn sie dieses oder jenes im Rahmen des C. f. verbietet.

§ 5

Nur diato- sche Interv- sind erlau-

Nach Ausschaltung des chromatischen Ganges bleiben für den Gebrauch des C. f. somit nur diatonische Intervalle mehr übrig; wobei indessen daraus, daß im C. f. ein jedes Intervall wohl diatonischen Charakter haben müsse, nicht sogleich gefolgert werden darf, daß nun auch schon umgekehrt jedes diatonische Intervall eo ipso im C. f. zu verwenden erlaubt sei.

Als diatonische Intervalle aber, und zwar ohne Unterschied von Dur und Moll, sind gemäß § 58 und 60 in Band I anzusehen:

Sekunden (groß und klein),
Terzen (groß und klein),
Quarten (rein und übermäßig),
Quinten (rein und vermindert),
Sexten (groß und klein),
Septen (groß und klein),
Oktaven (rein).

Bellermann (S. 103): „In der Melodie dürfen nur diatonische Intervalle vorkommen.“ Die diesem Satz bei ihm nachfolgenden verunglückten Ausführungen über die chromatische Erhöhung oder Erniedrigung haben wir oben im § 4 zur Genüge kennen gelernt.

§ 6

Einige dia-
nische Inter-
alle werden
usgenommen

Von diesen diatonischen Intervallen bleiben im C. f. aber ausgeschlossen, trotzdem sie diatonisch sind: die übermäßige Quart (Tritonus), deren Umkehrung, d. i. die verminderte Quint, sowie beide Septen, so daß die Melodie des C. f. daher nur aus Sekunden, Terzen, der reinen Quart und Quint, aus beiden Sexten und der reinen Oktav gebaut werden darf.

Der Grund dieses Verbotes ist nicht allein die Dissonanzhaftigkeit der eben genannten Intervalle, samt deren Folgen für den Ausdruck, sondern auch die mit ihnen eigentümlich verbundene Intonationsschwierigkeit.

Der Begriff der letzteren ist von der menschlichen Singstimme allein (siehe Einleitung) abgezogen. Denn zum Unterschied von allen anderen Instrumenten, auf denen eine Sept, eine übermäßige Quart, verminderte Quint hervorzubringen sicher keinerlei Schwierigkeiten begegnen kann, ist gerade wegen der eigentümlichen Schwierigkeiten der Hervorbringung jener Intervalle (des Innervierens u. dgl.) nur die Singstimme allein in der Lage, zugleich auch ihren wahren psychologischen Gehalt zu offenbaren. Nur aber um diesen kann es sich doch wohl in der Lehre vom Kontrapunkt handeln, die ja dem Ohr des Schülers eben zum erstenmal die Unterschiede bei den einzelnen Intervallen aufzuzeigen hat.

Man wende nun nicht ein, daß Intonationsschwierigkeit von Haus aus ein vielleicht nur zu relativer Begriff sei, indem

bei besserer Begabung oder stetigerem Fleiß die Schwierigkeit sicher bald aufhören könnte oder müßte, eine solche noch zu sein. Denn bleibt es einerseits ein billiges Gebot, stets nur den Durchschnitt des musikalischen Könnens in Rechnung zu bringen, so wie die Tatsache, daß dabei zunächst von der Hilfe, z. B. eines Klaviers oder Orchesters, einer zweiten oder mehrerer anderen Stimmen abgesehen wird, so kann man anderseits der Intonationsschwierigkeit, von der hier die Rede ist, einen absoluten Charakter wohl für alle Zeiten zuerkennen, indem man es wagen darf auszusprechen, daß niemals je eine Zeit kommen könnte, in der eine echte Sept wie eine Sekund zu singen für die menschliche Stimme genau dasselbe sein würde. Mit anderen Worten: mit naturgemäßer Notwendigkeit wird es durch die Singstimme stets in Erfahrung treten müssen, daß die Sept ein komplizierteres Intervall ist, als z. B. die Sekund u. s. w. So deckt die Singstimme, und nur eben sie allein besser als irgend ein anderes Instrument auf, daß in der Sept nebst der Dissonanz, die sie ja mit der Sekund gemein hat, überdies noch die Schwierigkeit des größeren Sprunges enthalten ist. So ist eben die letztere in der Hauptsache daran schuld, daß im C. f. die Sept verboten werden muß, während ihre Umkehrung, die Sekund, erlaubt ist, die zwar an sich ebenso dissoniert, dafür aber doch nur die kleinste Spannung bedeutet.

Bei der übermäßigen Quart und bei der verminderten Quint tritt zu ihrem dissonanten Charakter, der doch schon an sich eine selbständige Schwierigkeit der Hervorbringung bedeutet, noch weiter hinzu, daß sie beide den natürlichen Ausdruck der reinen Quart und reinen Quint zu sehr in einen minder natürlichen verkehren, so daß auch diese Verschiebung des Ausdrucks nun selbst wieder als eine neue Schwierigkeit der Intonation zu betrachten ist. Daher das Verbot auch dieser Intervalle für den Bereich des C. f.

Aber es hat mit diesen Intervallen im C. f. außerdem noch eine weitere, überraschendere Bewandtnis. Man denke sich eine Reihe von Tönen, wie z. B.:

39]

Sept | Sept | Sept

u. s. w. u. s. w.

verminderte Quint | Tritonus

u. s. w. u. s. w.

und frage das Ohr um die Wirkung: sofort wird es sich auch gegen die in jenen Reihen zu Tage tretenden Summen von Septimen, verminderten Quinten und übermäßigen Quarten auflehnen.

Von dem oben angegebenen Grunde der Intonationsschwierigkeit kann bei diesen letzteren Fällen offenbar doch schon deshalb keine Rede sein, weil ja die genannten Intervalle überhaupt hier gar nicht mehr so wirklich unmittelbar, wie noch bei den ersten, hervorzubringen waren; vielmehr tritt hier ein neues Moment zu Tage, nämlich das einer *Summe* von *Intervallen*, und zwar in unseren Beispielen einer Summe von eben *dissonanten* Intervallen, welch letztere aber — und darauf kommt es hier an — nun auch ebenso in der Form von Summen zu verbieten sind, wie sie, gemäß der zuerst aufgestellten Regel, unmittelbar nacheinander zu bringen, sicher doch sonst verboten ist.

Das menschliche Ohr trägt in seiner Konstruktion von Haus aus die Anweisung in sich, harmonische Beziehungen auch im Nacheinander der Töne (vgl. Bd. I, § 76) zu suchen und zu begreifen: es sucht, weil es so muß, nach Quinten und Terzen, um die vielen Töne, die es im Nacheinander wahrnimmt, doch irgendwie zu- und aufeinander zu beziehen und auf diese Weise auch ordnen zu können. In dieser Sucht und Fähigkeit des Ohres liegt denn in der Tat auch der erste Hebel der künstlerischen Entwicklung, indem es nur dadurch endlich Methode in die Irrationalität und in das dissonante Chaos von Tönen zu bringen vermochte [1]). Wie

[1]) Diese Fähigkeit des Ohres ist es eben, die den exotischen Völkern (s. oben I, 1, § 5) derzeit noch fehlt.

der erstarkte harmonische Sinn sich späterhin aber auch in der frei hinzuerfundenen vertikalen Richtung (Mehrstimmigkeit) betätigte und wie er insbesondere die Konsequenz der Stufe im freien Satz eben aus der Abstimmung beider Richtungen gewinnen mußte, habe ich bereits im erwähnten § 76 (Bd. I) gezeigt; und nur, um daraus Schlüsse für die eben in Frage kommende Melodiebildung zu gewinnen, konstatiere ich neuerdings auch bei dieser Gelegenheit wieder die geschilderte Eigenschaft des Ohres, Intervalle nicht nur im unmittelbarsten Nacheinander, sondern auch in gebundenen Summen zu hören.

Man beachte indessen, daß sich, wie gesagt, Summen von bald mehr, bald weniger Tönen dem Ohr immer von selbst aufdrängen müssen, und daß sie dort, wo mehrere Töne aufeinander folgen, ja überhaupt nie fehlen können und auch nicht sollen. So wird sich ja niemals vermeiden lassen, daß z. B. im folgenden, so schön gebauten, und seither durch fast sämtliche Lehrbücher des Kontrapunkts gewanderten C. f. vom Altmeister Fux:

40] Tonika Terz Quint Tonika

(Angeblich dorisch, in Wahrheit aber ohne weiteres auch als D-moll annehmbar.)

das Ohr von selbst doch zunächst der Terz F folgt, sodann die Quint A hinzufügt, um so den Eindruck von einem hier gerade in dieser Art auseinandergewickelten Dreiklang D—F—A zu gewinnen.

Aber nun, solche und ähnliche unvermeidliche Summen können und sollen ja unter kein Verbot fallen. Vielmehr handelt es sich bei diesem Problem durchaus nur um kleinere und begrenztere Summen, die wegen des mit ihnen verbundenen Einheitscharakters überall dort — aber eben nur dort — zu verbieten sind, wo sie, wegen verschiedener anderer Begleitumstände, als solche Einheiten zu kraß aus dem übrigen Gleichgewicht herausfallen müssen.

(Mit diesen Bemerkungen über hier im C. f. verbotene harmonische, seien es konsonante oder dissonante Summen, die ja erst an dieser Stelle in rechtschaffenem Zusammenhang erscheinen konnten, will ich den bereits in I, 1, § 3 gebotenen Gedanken endlich zur vollen Ausführung gebracht haben.)

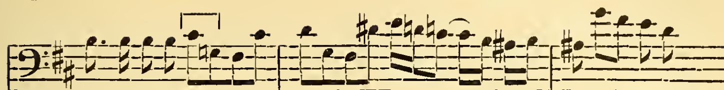
Es lassen sich aber, und das sei ausdrücklich gesagt, die Umstände durchaus nicht genau definieren, unter denen eine solche gefährliche dissonante Einheit entstehen kann. Wessen Ohr aber gelegentlich auch nur eines Fehlers einmal darauf aufmerksam gemacht wird, wird von selbst richtig urteilen können, ob im vorliegenden Falle die Einheit einer dissonanten Summe wirklich zu scharf, zu kantig ins Fleisch des C. f. einreißt, oder die Töne so glücklich verlaufen, daß die Summe der Dissonanz nicht gerade aus dem C. f. herausschreit.

Hat man so zunächst durch die Natur der Singstimme sich nun von Grund aus über das Problem der oben verbotenen Intervalle aufklären lassen und den wahren Gehalt derselben von dort aus begriffen, so wird man dann umso leichter verstehen, weshalb jene Intervalle den veränderten Zu- und Umständen des freien Satzes oder zugleich dem Milieu eines anderen Instrumentes sich notwendigerweise wieder anders anzupassen haben.

Man gestatte mir hier an einigen Beispielen die Methode zu zeigen, wie man die Zulässigkeit der übermäßigen Quarten, verminderten Quinten und der Septen eben nur aus den besonderen Umständen der jeweiligen Stelle nicht nur behaupten, sondern auch wirklich erweisen und so den angeblichen und seit jeher gefürchteten Widerspruch zwischen der Lehre des Kontrapunkts und dem freien Satz aufheben kann, ohne indessen der ersteren wie dem letzteren irgend Gewalt anzutun, oder besser gesagt, ohne daß beide, der Kontrapunkt wie der freie Satz, noch etwas von ihrem Wesen, d. i. von ihrer Strenge oder Freiheit verlieren.

Z. B.:

41| J. S. Bach, Hohe Messe, Nr. 1.



u. s. w.

Ky-ri-e e-le — — — — — — i - son, Ky - ri-e.

(H-moll: I — — — — — — ♯3 IV—♮II — — ♯VII(-V)—I)

In diesem Beispiel wird die eingeklammerte übermäßige Quart (der Tritonus) zunächst wohl schon dadurch zur Genüge gerechtfertigt, daß hier der Gesang begleitet wird: der freie Satz bietet so ringsum Harmonien dem Ohre des Sängers an, deren Logik auch seinem Gefühle bekannt ist und die daher die Macht haben, ihn über sämtliche erforderlichen, auch dissonanten Intervalle leicht zu orientieren.

Ferner ist an dieser ihm wohlbekannten Folge von Harmonien nicht minder doch auch seine eigene Melodie selbst nachdrücklich aktiv beteiligt, und zwar in dem Sinne, daß zugleich auch schon sie selbst die Harmonien durchläuft und auskomponiert (vgl. Bd. I, § 76), indem sie sich hierzu eben gemäß der Natur des freien Satzes der mannigfaltigsten kleinen Einheitsbildungen bedient: so durchmißt im obigen Beispiel die Melodie, für sich allein betrachtet, den Weg von der Tonika H (sogar über eine erhöhte Terz Dis, die nicht nur Durchgangs-, sondern auch bereits Chromacharakter aufweist), zur Unterdominante E, um sodann von hier — über eine eventuell noch selbständig anzunehmende ♮II. (phrygische) Stufe C — nach Ais zu gelangen, die an sich wohl nur die VII., durch Verwandtschaft aber auch die V. vorstellt.

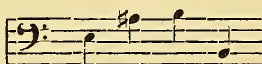
Aber abgesehen von dem Halt, den solchermaßen nun auch die Harmonien dem Sänger gewähren, entscheidet über die Zulässigkeit des Tritonus hier noch ein anderer, fast noch wichtigerer Umstand, nämlich der, daß im Zusammenhange der großen, eben aus der I. Stufe entwickelten Einheitsbildung das Achtel G zwischen Cis und Fis liegend, in Wirklichkeit ja viel eher die Wirkung einer bloß „durch-

gehenden“ Note (im weiteren Verstande des Wortes, vgl. zweite Gattung, § 5), als die eines Tritonus äußert. Man sieht daraus, da eine durchgehende Note im Intervall gar eines Tritonus erscheint, welche Gewalt nun eben dem auf Stufen gegründeten, und auf Individualität der Melodie mit so vielen Hilfsmitteln abzielenden freien Satz zu eigen ist.

Wird nun aber endlich auch noch Schulung und Übung vom Chorsänger (oder gar Solisten) gefordert, so kann, wo doch so viele Umstände, wie die sämtlichen hier soeben geschilderten, günstig fördernd wirken, es durchaus nicht ausbleiben, daß er jenes Intervall der zitierten Stelle sicher, ganz sicher treffe.

Stellt der Tritonus, um nun ein weiteres Beispiel zu nennen, unter Umständen auch die Folge der Stufen I—♯IV selbst vor, wie z. B. in einer Kadenz:

42]



E-dur/moll: I ♯IV V —

(vgl. Bd. I, § 162), so führt den Sänger oder Instrumentalisten eben der Instinkt zu den Stufen ganz von selbst dann auch zum Tritonus. Sie fühlen alle, daß hier im Grunde wieder weniger ein originaler Tritonus, als vielmehr nur eine erhöhte IV. Stufe A gemeint ist und machen daher den ihrem Gefühl wohlvertrauten Chromatisierungsprozeß der IV. Stufe, wenn auch freilich ganz unbewußt, dennoch sicher mit. Was könnte denn auch der Kontrapunkt, der C. f. dawider sagen, der ja selbst in seinem Bereich doch überhaupt noch keine Stufengefühle auszulösen vermag?

Mehrere Bezüge, wie sie eben nur der differenzierte freie Satz bieten kann, rechtfertigen wieder anders z. B. folgenden Tritonus:

43] Schubert: „Ihr Bild“.

Ich stand in dunkeln Träumen und starrt' ihr Bildnis an.

Den „starrenden“ Blick, — wie trefflich malt ihn doch gerade hier der Tritonus! Und weckt dieser nicht außerdem noch in uns auch das Gefühl der II. Stufe in B-moll: C—Es—Ges, die hier vor der V. Stufe durchaus nicht zurückgewiesen zu werden braucht, auch wenn allerdings mit Umgehung einer selbständigen Deutung des Tritonus der Ton C eventuell auch schon sofort an F im Sinne einer V. Stufe geknüpft werden dürfte, wobei dann freilich dem Ges eine andere Rolle zufiele, nämlich die einer durchgehenden oder Nebennote? Desto besser doch, je mannigfaltigere Wirkungen um die Töne lagern; nicht nur, daß sie eine Hauptwirkung nicht unterbinden, fördern sie diese vielmehr!

Und ebenso wie in den obigen Beispielen die Notwendigkeit der übermäßigen Quart als einer zunächst unmittelbaren Folge von zwei Tönen sich hat erweisen lassen, kann aus diesen oder jenen Gründen wohl auch nur eine aus mehreren Tönen resultierende Summe des Tritonus im freien Satz als notwendig befunden und erwiesen werden. Und wieder nur mehr der Methode halber, auf die es ja so sehr ankommt, als der Beispiele selbst wegen, lasse ich einige Fälle von solchen Tritonussummen hier noch folgen.

So schreibt z. B. Chopin, um ein gar kurioses Beispiel zuerst zu nennen:

Mazurka Op. 24, Nr. 2.

44]

riten.

u. s. w.

(F-dur: I — $\text{II}^{\natural 3}$ — $\text{V}^{(\flat 7)}$ — I

angeblich „lydisch“: I — II — $\text{V}^{(\natural 7)}$ — I)

Um den poetischen Grund der oben eingeklammerten Tritonussumme zu verstehen und dadurch nun eben erst die Notwendigkeit der letzteren einzusehen, muß man sich wohl die Anlage des ganzen ersten Teiles vergegenwärtigen.

Dieser ist in dreiteiliger Liedform: A_1—B—A_2 gehalten und steht als Ganzes in C-dur. Im Detail weist die Disposition der Tonarten aber eine bestimmte Anomalie auf, die außerdem sogar durch eigenartige Konsequenz in allen Teilen überraschend gleichmäßig zur Geltung gebracht wird: denn, während A_1 und A_2, d. i. die außenstehenden Teile, in C-dur stehend, sich innerhalb ihrer eigenen Gebiete mit Absicht den Tonartkontrast aus A-moll holen, wohlgemerkt aber statt in der Form eines wirklichen A-moll sonderbarerweise nur in der Form des angeblich echten „äolischen" Systems, so daß selbst noch bei den Schlüssen der Leitton Gis durchaus vermieden wird, gefällt sich ähnlich nun auch der Mittelteil der Liedform, nämlich B (siehe unser Beispiel Fig. 44) gar darin, statt eines F-dur kurioserweise wieder nur ein angeblich echtes „lydisches" den A_1- und A_2-Teilen entgegenzusetzen. Daher kommt es denn, daß der Autor in Takt 3 unseres Beispieles das B meidet, welcher Ton doch nur allein (zumal auf die chromatisierte II. Stufe folgend), uns wohl das F-dur ganz hätte klarstellen können.

Daß indessen Chopin damit beileibe nicht auf die alten Systeme als etwa wirklich gleichwertige und selbständige zielt, geht zur Genüge daraus hervor, daß er im Gegenteil mit feinstem künstlerischem Takt sowohl durch die Einleitung, als durch die Harmonisierung im übrigen (man vergleiche dazu insbesondere auch den genialen, unwiderleglich orientierenden Schluß der Mazurka!) dem Hörer die Überzeugung durchaus nur von C-dur und F-dur beizubringen sucht! Somit handelt es sich hier nur um einige Züge einer durchaus künstlichen Archaisierung, um eine originelle Spielerei, wie sie gerade einen Chopin mitten in seinem phantastischen Musizieren wohl gelegentlich anwandeln konnte. Ein krasses Zitat, ein kurioses Genrebildchen ist es nur aus der guten, alten Zeit, in der man eben noch an ein „lydisches" System glaubte, vielfach aber auch, zumal „Nationalweisen", unverantwortlich fahrlässig blies und spielte, nur weil man in Wahrheit noch nicht besser zu hören und zu spielen wußte.

Dagegen darf z. B. folgender krasse Tritonus:

45] R. Wagner, Götterdämmerung, Kl. Pt., 2. Aufzug, S. 86.



und ähnlich auch z. B.:

46] Brahms, Trio Op. 87. Finale.



u. s. w.

trotz aller starken, ähnlichen Wirkung (besonders im Beispiel Wagners) nicht etwa wieder auf Konto einer angeblichen lydischen Tonart gesetzt werden — vielmehr bringen beide Fälle nur eine erhöhte (♯)IV in auskomponiertem Zustande zur Wirkung, was ja durch die Folge der Stufen erwiesen wird, und zwar bei Wagner in C-dur: ♯IV(Fis)—V (G)—♭II(Des)—♮II$^{\sharp 3}$(D) u. s. w., und bei Brahms: über dem Orgelpunkt auf C(I): eben I—♯IV—(I—♯IV—)V (Takt 4).

Daß unter anderem auch z. B. eine Modulation zu einem Tritonus führen kann und des letzteren Notwendigkeit erst recht eben durch die eigene erweist, zeigt folgende Stelle:

47] Mozart, Symph. Es-dur. Andante.



Daß hier gleichwohl von einem Tritonus überhaupt noch gesprochen werden kann, kommt davon, daß ja der Gang der Violine bis zum Eintritt der V. Stufe unbegleitet erscheint, und, weil harmonisch gar nicht gedeckt, daher eben auffallender wirkt, als wenn er begleitet würde.

Die übermäßige Quart des folgenden Beispieles:

48] Händel, Var. B-dur (Var. 1).



wird aber durch die Natur des Klaviersatzes selbst (wovon noch später die Rede sein wird) erklärt. Besonders ist es der ältere Klaviersatz, der, je weniger er eine bloß kontinuale Mehrgriffigkeit noch benutzte (zumal eine solche, wie gerade wir sie heute so gerne pflegen), desto mehr und eifriger nun die angeblich fehlenden Harmonien in seinen Figurationen und allerhand Winkelwerk durchlief und so die Mehrstimmigkeit erzeugte. Wozu hatte er denn Harmonien in fertigen Akkorden noch nötig, wenn er sie nur sonst zum Ausdruck brachte? Im obigen Beispiel sehen wir ja deutlich, wie das Figurenwerk mehrere Stimmenwege in sich aufs kunstvollste vereinigt und etwa für folgenden Satz steht:

49]



Daraus folgt aber, daß die übermäßige Quart in obigem Beispiel Händels doch nur ein scheinbarer Tritonus ist, da ja in Wirklichkeit nach Fig. 49 der Ton A durchaus nicht nach Es, sondern nach B geht, und überdies zugleich eine zweite Linie nach G und F entsendet, welche beide Intervalle indessen nur Sekundfortschreitungen vorstellen. —

Sofern die übermäßige Quart aber ein Teil der Harmonie der V. Stufe ist, wird sie durch die Unentbehrlichkeit der letzteren, wie selbstverständlich, eo ipso motiviert. —

Anderseits aber mögen folgende zwei hochinteressante Beispiele bezeugen, daß gleichwohl unter Umständen auch der freie Satz sich gegen den Tritonus empfindlich zeigt und ihm lieber ausweicht:

50] Ph. Em. Bach, Sonate F-dur, erster Satz.



u. s. w.

51] Haydn, Streichquartett Op. 52. Andante.



Der erste Fall bei Em. Bach scheint mir der kühnere und zugleich mit noch zarterer künstlerischer Gesinnung gesetzt. Man versuche doch in beiden Beispielen die übermäßige Quart anzuwenden, um sich von der Delikatesse zu überzeugen, die in ihrer Vermeidung gelegen war.

Vergleiche dazu als ebenso markante Beispiele: Ph. Em. Bach, Rondo III (B-dur) in der vierten Sammlung seiner „Sonaten u. s. w. für Kenner und Liebhaber“, Schlußkadenz; oder bei J. Haydn, Streichquartett Es-dur, Op. 76, Nr. 6 (Payne, Nr. 191), Fantasia Takt 9 und 12 vor Schluß des Satzes, wo der Tritonus so ostentativ vermieden und statt dessen eine reine Quart gesetzt wird; u. s. w. —

Nachdem ich mit obigem gezeigt habe, wie der freie Satz seine Notwendigkeiten erweisen kann, bliebe es mir

nun offen, dem Lernenden selbst es füglich zu überlassen, bezüglich der übrigen verbotenen diatonischen Intervalle, der verminderten Quint, wie der Sept ähnliche Wege zu suchen. Indessen seien mir einige Bemerkungen wichtigerer Art hier noch gestattet.

So erinnere ich nur, daß die verminderte Quint ein integrierender Bestandteil der V. Stufe ist und durch deren Notwendigkeit nun in freiem Satz wohl hinlänglich gedeckt ist. —

Wie anderseits aber das Vermeiden einer verminderten Quint oft z. B. zu der Erscheinung einer phrygischen II. Stufe führt, habe ich in Bd. I, § 50 gezeigt. —

Die eingeklammerte Tonfolge im folgenden Beispiel:

52] Bruckner, Symph. I.



reduziert sogar auch noch die verminderte Quint, ist in Wahrheit also überhaupt kein Intervall (vgl. Bd. I, § 55), und erklärt sich vielmehr als Begegnung des harmonischen Tones Ces (in D—F—As—Ces) mit dem chromatischen Durchgang Fis (zwischen F, dem ersten Viertel des zweiten Taktes und G und dem zweiten Viertel des dritten Taktes unseres Beispieles), wobei eben beide Ursachen nebeneinander wirkend gehört werden, dermaßen, daß unsere Tonfolge, gerade von dort aus begriffen, nun auch ihre Rechtfertigung findet. —

Was endlich die Sept im freien Satz anbelangt, so hängt die notwendige Freiheit ihrer Anwendung in diesem zunächst doch mit der notwendigen Erscheinung des Vierklanges selbst, wie sie die Lehre vom Kontrapunkt überhaupt noch gar nicht kennt, zusammen.

Daher kann im freien Satz die Sept auch z. B. unter so schwierigen Umständen einer vielleicht allzu tiefsinnigen Deklamation (man beachte doch nur die so beredten Pausen nach der Sept!), wie es das folgende Beispiel zeigt, gesetzt werden:

53] J. S. Bach, Matthäuspassion, Sopranarie H-moll, Part. S. 37.

Sopr.

(!)

Droht den Pfleger zu er - mor - - - den, denn es ist zur

u. s. w.

Anwendungsfälle von Septen aber, wie folgende:

54] S. Bach, engl. Suite E-moll.

u. s. w. u. s. w.

oder:

55] Schubert, Sonate A-moll, Op. 42. Scherzo.

u. s. w.

oder:

56] Händel, Var. B-dur.

hängen mit der Natur des freien Satzes zusammen, der in den Figurationen gleichsam zwei und mehrere Stimmen zugleich durchläuft und vereinigt (vgl. oben Fig. 48). So

ist im Beispiel Bachs (Fig. 54) der Ton e^1 bezw. h als selbständig und liegend zu denken, dem gegenüber eine zweite Stimme, und auch diese wieder selbständig, einen chromatischen Durchgang absolviert: von e^2 fallend bis h^1, bezw. von H steigend bis e. Die Vereinigung beider Stimmen läßt sodann eben auch die Septsprünge umso natürlicher erscheinen, als es sich nach obigem in Wahrheit gar nicht um Septsprünge handelt, sondern nur um Sekundschritte.

Im Beispiel Schuberts sind e^1 (der linken Hand) und g^2 (der rechten Hand) ebenso selbständig und liegend gedacht, so daß die Septsprünge wieder nur scheinbare sind, da in Wirklichkeit vielmehr nur Sekunddurchgänge vorliegen:

57]



Das Beispiel Händels endlich läßt sich auf folgenden Aufriß eines dreistimmigen Satzes bringen:

58]



woraus folgt, daß auch hier die Septsprünge wieder nur aus der Umwandlung eines mehrstimmigen Satzes ins Nacheinander einer horizontalen Linie herrühren und das Gepräge der Sekundschritte, eben gemäß ihrer Herkunft, nur zu deutlich auf der Stirne tragen, als daß man sie für wirklich echte dissonante Septen halten könnte. Somit hat, um den wahren Sinn wiedergeben zu können, auch der Vortrag, statt viel-

leicht sich in die Septen hinein zu verirren, bei Fig. 56 durchaus nur den unteren Klammern zu folgen.

Eine sehr originelle Sept findet sich in Händels Orgelkonzert B-dur:

59]

| I. Stufe | | V. Stufe |

die daher rührt, daß Händel mit offenbar humoristischer Laune darauf besteht, erst nur beim zweiten Achtel des zweiten Taktes die Harmonie (Stufe) zu wechseln, und bis dahin die äußerste Konsequenz aus der vorangegangenen zu ziehen sich nicht scheut, so daß der Hauptakzent des Taktes beim ersten Achtel noch immer gleichsam nur Nachzügler der I. Stufe bleibt, gleich darauf aber das zweite Achtel sich plötzlich und überraschend schon in den Dienst der neuen Harmonie, der V. Stufe, stellt. —

Aber noch wichtiger ist es, bei der Sept im freien Satze einer Eigentümlichkeit zu gedenken, kraft deren sie dort öfter gar für ihre Umkehrung, d. i. die Sekund, eintritt, so daß sie wieder wohl auch darüber ihren eigenen Inhalt als wirkliche Sept überhaupt verliert.

So heißt es schon im Vokalen z. B.

60] S. Bach, Hohe Messe, Nr. 13.

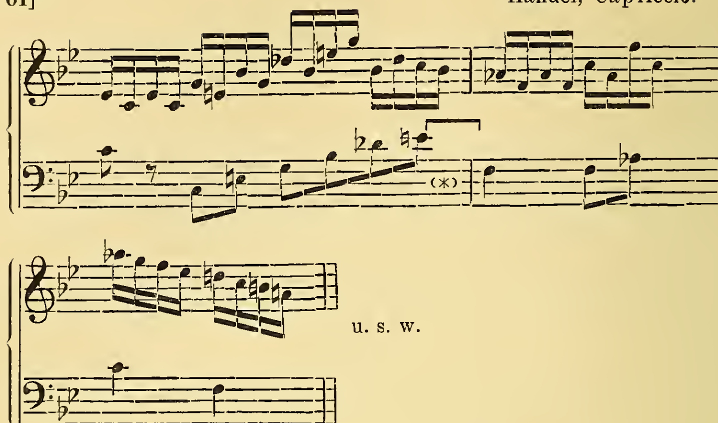
Basso

u. s. w.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem.

Die Gründe dieser Vertretungsmöglichkeit sind besonders im freien Instrumentalsatz so lehrreich, daß ich mir nicht versagen kann, hier einige Beispiele anzuführen:

61] Händel, Capriccio.



Hier spiegelt an der Wende des Taktes 1 der eingeklammerte Septschritt nach abwärts des Basses zunächst zwar scheinbar nur die günstigere Gelegenheit des Tasteninstrumentes wieder, das die mechanische Schwierigkeit einer Sept um vieles doch reduziert; die Gelegenheit wurde in Wahrheit aber dazu benutzt, um als Ausgangspunkt der nächsten Tonreihe statt f^1 einfach dessen tiefere Oktav f zu gewinnen, so daß die Sept e^1—f hier im Grunde nur die Sekund e^1—f^1 vertritt. Endlich ruht aber auf dem f im Namen des Stufenganges — wir sind ja eben im freien Satz — außerdem noch der ältere Bezug zum c beim zweiten Viertel des ersten Taktes, also der Bezug einer Quart: c—f resp. Quint: c—F (= V—I in F-moll).

Wir sehen also: eine ursprüngliche Sekund wird in diesem Beispiel in eine Sept verwandelt, welchem Geschäfte hier denn sowohl die größere Bequemlichkeit des Instrumentes als auch der günstige Stufengang Vorschub leisten. Ohne Zweifel ist der wahre dissonante Charakter der echten Sept durch solche Hauptwirkungen der Sekund und der Quart, die aus verschiedenen Gründen, nämlich dem des Melodischen und dem der Stufen, fließend in ihr zusammenströmen, zwar stark verdünnt, aber eben deswegen ist ihr Gebrauch an obiger Stelle zugleich gerechtfertigt und geboten, ohne

daß dagegen das Veto einer Kontrapunktslehre eingelegt werden dürfte.

Im folgenden Beispiel nun:

62] S. Bach, engl. Suite D-moll.

(D — G — C — F — B)

u. s. w.

sind die eingeklammerten Septschritte des Basses nicht nur dadurch gerechtfertigt, daß sie einfach wohl ebenso anstatt der Sekunden angenommen werden können, sondern auch dadurch, daß das d der kleinen Oktav im Takt 1 des Beispiels hiermit nach Art einer selbständig gewordenen Stimme — siehe das vorige Beispiel — seine Fortsetzung in Sekundschritten nach abwärts findet (d—c—B), und endlich, was gewiß nicht zu übersehen ist, durch die Deutlichkeit in der Logik der Stufen:

D—G—C—F—B

u. s. w., die ja auch ihrerseits die Töne c und B zu Beginn der Takte 2 und 3 des Beispiels uns durchaus erwarten läßt, und zwar gleichviel in welcher Oktav.

Nebst dem offenbaren Zweck, den Inhalt in einer tieferen Oktav fortzusetzen (ähnlich wie in den beiden vorhergegangenen Beispielen), weiß aber außerdem die in Takt 3 und 4 des folgenden Beispiels eingeklammerte Sept:

63] S. Bach, Invention.

u. s. w.

und zwar nur schon deshalb allein, weil sie sich im auffallenderen Soprangebiet ereignet, wohl auch ihre eigene starke Wirkung, eben als Sept, zu erreichen. Fast scheint sie eine geheime Sehnsucht nach eines Sängers oder Geigers portamento (bezw. glissando) auszulösen —, so wundersame Innigkeit ist hier der Septwendung eigen. — So heißt es auch z. B. im Adagio der Schottischen Symphonie von Mendelssohn:

64]



u. s. w., u. s. w. —

Nicht selten gibt aber auch die Begrenzung des Umfanges bei diesem oder jenem Instrument Veranlassung, eine ursprünglich gewollte Sekund in einen Septsprung verwandeln zu müssen. So biegen z. B. Viola, Cello, Kontrabaß u. s. w. an der Grenze ihres Umfanges notgedrungen Sekund in Sept um. (Bekannt ist die Ausnahme der Grenzerweiterung beim Cello in Schumanns Klavierquartett Op. 47.) Es wäre darüber, als über ein allzugewöhnliches Vorkommnis bei den Instrumenten, kaum noch ein Wort mehr zu sagen nötig, zumal auch das Ohr nicht die geringste Schwierigkeit hat, den wahren Sachverhalt zu begreifen, wenn nicht aus demselben Grunde, aber umgekehrt, an einer viel gedeuteten Stelle der IX. Symphonie von Beethoven Takt 138 ff. gerade Männer wie Liszt, Wagner eine echte Sept von bestem, eigenen und motivischen Wert für eine nur unechte, sozusagen sekundgeborene Sept zu erklären und sie daher als einen angeblich unfreiwilligen Verstoß Beethovens, leider in eine Sekund auch wirklich zu „verbessern“ für gut gefunden hätten. Man gestatte mir, darüber im Anhange eine ausführliche Widerlegung Wagners zu bieten.

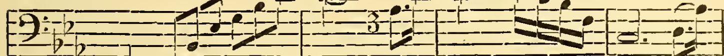
In letzter Zeit ist es R. Strauß, der es fast zur Manier ausgebildet hat, in der Melodie die Sekund in eine Sept umzubiegen, wodurch sich unversehens merkwürdige Wirkungen einstellen. Man könnte diese vielfach wohl auch interessant

finden, wenn man nur nicht zu oft leider durch des Autors Absicht verstimmt würde.

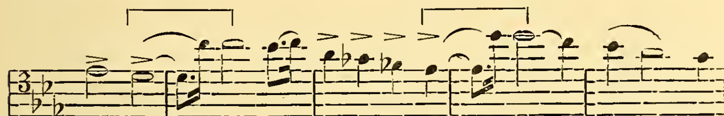
Z. B.:

65] R. Strauß, „Ein Heldenleben“ (Op. 40).

Violoncelle, Bratschen u. Horn



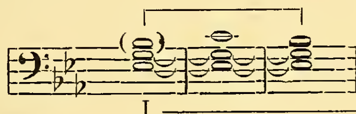
Stufen in Es-dur: I



IV — V — u. s. w.

Man sehe die in den Takten 2—3 eingeklammerte Sept von c^1 bis b^1, die sicher doch eigentlich nur von der Sekund herstammt:

66]



I

wobei c^1 eine Nebennote zwischen den beiden b der Harmonie: Es—G—B vorstellt; hernach die in den Takten 5—6 und 7—8 eingeklammerten Septen d^1—c^2 und es^1—d^2 statt der Sekunden d^1—c^1 und es^2—d^2. Dagegen hat — dies sei zur Unterscheidung hier bemerkt — in den Takten 3—4 die nicht eingeklammerte Septsumme f^1—g wohl eine andere Bedeutung: denn hier ist die Sept echt und rührt davon her, daß von den beiden letzten Sechzehnteln f^1 und c^1, die ja wirkliche Durchgangstöne sind, gegen die strenge Regel abgesprungen wurde, nur um unsere Erwartung der fälligen harmonischen Töne es^1 und b desto höher zu spannen, die im vierten Viertel des nächsten Taktes nun auch wirklich erscheinen:

67]



Wie denn auch ähnlich z. B. in „Salome“ derselbe Autor (Kl.-A. S. 35):

68] a) b) d. i. für:

Nbn.- Nbn.- Haupt-
Note

auf die Nebennote f^1 — s. Fig. 68a) Takt 1 — ihre Hauptnote e^1 sofort folgen zu lassen, mit Absicht versäumt, dagegen zur Vermehrung der Spannung drei andere Töne einschaltet, nämlich in Takt 2 den harmonischen Ton c^1, noch im selben Takt als Nebennote der Quint sodann den Ton a^1 und endlich in Takt 3 die Nebennote dis^1 [vgl. b) der Fig. 68]. —

Wie nun endlich aber auch eine Septsumme im freien Satz, von der Notwendigkeit des Vierklanges abgesehen, ihre Berechtigung aus anderen Umständen erhält, zeigt das folgende, besonders seelenvolle Beispiel:

69] S. Bach, Hohe Messe, Agnus dei.

Violine I u. II

continuo

u. s. w.

(I — V)—I — IV$^{\natural 3 (!)}$-V — — I — ♭II — V$^{\natural 5}_{\sharp 3}$
(vgl. Bd. I, § 40) (phryg.)

Wie ausdrucksvoll dehnt sich die Septsumme (b^1—c^1) über dem Wechsel der Stufen: I—IV$^{\natural 3}$ in G-moll: gerade aber der letztere ist es hier eben, der jene motiviert.

§ 7

Vom Verbot auch der Mischungs-intervalle im C. f.

Was das Mollsystem im speziellen anbelangt, so sei daran erinnert, daß es von Haus aus für ein nur künstliches, in der Hauptsache zu motivischen Zwecken verwendetes System anzusehen ist (vgl. Bd. I, § 40 f.). Wegen dieser Künstlichkeit eben macht das Mollsystem des öfteren Anleihen beim natürlichen Dursystem, so insbesondere zu Kadenzzwecken. Auch im C. f., also im Melodischen, wird daher, wenn er im Moll abgefaßt werden soll, ebenfalls eine Anleihe zu Kadenzzwecken gemacht werden müssen. Wie sich diese Mischung dann zu gestalten hat, wird im § 23 über die Schlüsse gezeigt werden.

Hierher gehört nur die Bemerkung, daß trotz gestatteter Mischung gleichwohl die Mischungsintervalle, nämlich:

überm. Sekund,
verm. Quart,
überm. Quint
und die verm. Sept (vgl. Bd I, S. 160, Tab. VI).

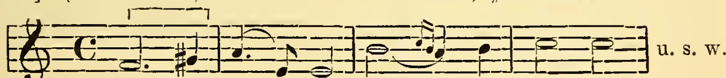
verboten sind.

Die Gründe des Verbotes dieser Intervalle im C. f. sind dieselben, wie die oben für die Sept, übermäßige Quart und verminderte Quint angegebenen: die Intonationsschwierigkeit wegen der dissonanten Natur bei Verschiebung im Ausdruck des zu Grunde liegenden Intervalles.

Daß dagegen der freie Satz aus verschiedenen eigenen Gründen dieselben Intervalle für seinen Gebrauch akzeptiert, ist selbstverständlich.

Hier einige Beispiele:

70] (nach A-moll) Schubert, „Meeresstille“.



Hier steht die übermäßige Sekund (vgl. Bd. I, § 68) im Dienste der von E-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ nach A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ ziehenden Modulation. —

In folgendem Beispiel:

71] Mozart, Quintett G-moll, Menuett.

Violine II
Viola I

Viola II
Violoncello

p

(I — ♭II — ♯IV — V — I)

ist die Stufenfolge ♭II—♯IV für die verminderte Quart bei der Violine II (as^1—e^1) verantwortlich.

Die grausam schönen und niederwerfenden verminderten Quarten im Durchführungsteil des letzten Satzes der G-moll-Symphonie von Mozart:

72] Part. Ed. Peters, S. 45 f.

Violini I

(Cis — Fis — Cis)

Bassi

(Fis — H — Fis)

(H — E — H)

(E — A — E)



u. s. w.

rühren davon her, daß, während Mozart bis dahin das hier in Frage kommende Motiv bloß aus einem einzigen Drei- oder Vierklang geschöpft hat, z. B.:

73]



er nunmehr zum ersten Male dasselbe Motiv und zwar in einem und demselben Takte bereits nach zwei verschiedenen Harmonien abwandelt und dadurch gleichsam in zerrissenster Stimmung die ursprüngliche Einheit mit ungeheurer Vehemenz gleichsam entzweibricht, so daß der jeweilige Kontrapunkt den zwei verschiedenen Harmonien zu folgen und bei dieser Gelegenheit eben die verminderte Quart (bezw. auch die übermäßige Quint bei den Bässen) zu machen genötigt ist [1]).

[1]) Als ich jüngst Richard Strauß die hier zitierte Symphonie dirigieren hörte, ward mir zu meinem Entsetzen klar, daß er das oben geschilderte schreckliche Erlebnis des Hauptmotivs innerlich ja gar nicht mithörte, und die verminderten Quarten offenbar nur für reinste Quinten oder Terzen hielt! Was sollten denn auch verminderte Quarten eines „Klassikers" bedeuten? denkt ein „Moderner", der nur sich selbst Blut, Schmerz, Dissonanz, Temperament zutraut und daher auch nur seine eigenen verminderten Quarten u. dgl. ernst nimmt! Blieb nicht der Klassiker allezeit „im Gleichgewicht als Mensch und Künstler", denkt er banal und beginnt nicht erst mit ihm selbst, dem Modernen, das echt Menschliche und die Leidenschaft in der Kunst? Brauche ich nun ausdrücklich noch zu erwähnen, daß ebenso auch die anderen Dirigenten jener Stelle der Durchführung alles schuldig bleiben?

Die eingeklammerten verminderten Quarten in den Takten 9 und 11 des nachstehenden Beispiels:

74] Violine I — Beethoven, Symph. IX, T. 241 ff.

(7 — 6) (7 — 6) (7 — 6)

(Baß nur skizziert!)

Fl. (con oboi e Cl.) — Violine I — Fl. (con oboi e Cl.)

(7 — 6) (7 — 6) — (7 — 6)

u. s. w.

erklären sich einfach aus dem Zusammenstoß des Vorhaltes (Synkope) der Sept c^3 mit dem der Harmonie Gis-H-D-F zugehörigen Ton gis^2; — welche Gewalt liegt hier aber in der Reibung beider Töne!

Die übermäßige Quint:

75] R. Wagner, Walküre, Kl. Part., II. Aufz., S. 23 ff.

Ho - jo - to - ho! u. s. w.

findet ihre nachdrückliche Rechtfertigung im Gang der Harmonien:

$G^{\sharp 5}$—$E^{\sharp 3}$—(F—)C — — Fis—	$G^{\sharp 5}$ — C — — Fis—H.
H-moll: VI♯5—$IV^{\sharp 3}$ — ♮II (phryg.)—V—	VI — ♮II (phryg.) — V — I.

die, wie eben zu sehen, alle zur H-moll-Tonart gezählt werden können, und in dieser Tonart sogar ein abgerundetes Sätzchen zusammenfügen, unbeschadet dessen, daß die Folge der ersten beiden Stufen $\mathrm{VI}^{\sharp 5}$—$\mathrm{IV}^{\sharp 3}$ außerdem noch eine Nebenwirkung von $\natural\mathrm{III}^{\sharp 5}$—$\mathrm{I}^{\sharp 3}$ in E-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ (vgl. Bd. 1, § 141) äußert.

Dagegen ist die übermäßige Quint nur scheinbar eine solche, und in Wahrheit ein anderes, aus der Mehrstimmigkeit (vgl. das oben ad Fig. 48 u. 56 Gesagte) zu entnehmendes und in nachstehender Fig. 76 bei b) verdeutlichtes Intervall, wenn sie, wie folgt, erscheint:

76] S. Bach, engl. Suite D-moll.

a) ... u. s. w. d. i. b) ... u. s. w.

§ 8

Verbot der verminderten Terz und der übermäßigen Sext

Die Gründe, die zum Verbot der in beiden vorigen Paragraphen zitierten Intervalle geführt haben, verbieten im C. f. endlich auch die zwei letzten noch übriggebliebenen Intervalle, nämlich die verminderte Terz und die übermäßige Sext (vgl. Bd. I, § 147 und 148).

Daß dagegen anderseits der freie Satz aus eigenen Gründen in mannigfachster Weise sie verwenden kann, ist dann freilich wieder ebenso selbstverständlich:

77] S. Bach, Hohe Messe, Nr. 3.

Ky - ri - e e - lei - - - - son, e - le - i - son

u. s. w.

Ohne weiteres begreift hier das Ohr, daß die verminderte Terz, sofern zunächst nur die horizontale Linie allein in Frage kommt, nichts weiter als eine Gruppe der beiden zum Ton Fis gehörenden Nebentöne vorstellt, die, statt wie sonst gewöhnlich voneinander getrennt zu erscheinen und den Hauptton zu umlagern, beide gar unmittelbar nacheinander zwischen dem Hauptton und dessen Wiederkehr eingeschoben wurden. Dazu kommt noch die Harmonisierung des Schrittes, die (nach Vorschrift des continuo ausgeführt) sicher nun auch ihrerseits einen starken Halt, wie endlich auch zugleich die Notwendigkeit der in Wahrheit daher nur scheinbar verminderten Terz darbietet.

Die Macht und Logik des Stufenganges rechtfertigt zur Genüge auch in folgendem Beispiel die in Takt 3 eingeklammerte Aufeinanderfolge von zwei Tönen, die im selben Maße wieder nur scheinbar eine verminderte Terz vorstellt, als die beiden Töne in melodische Nachbarschaft ja nur durch Zusammenstoß und Ablösung zweier Stufen (♭II—V) geraten sind, und daher denn auch die eigene harmonische Wirkung einer wirklichen verminderten Terz weder beabsichtigen wollen noch äußern können:

78] Violinen Beethoven, Symph. IX, erster Satz, T. 463 ff.

f sf sf sf sf

Bässe u. Bratschen

Stufen in D-moll: (G — Es — A♯3 — F —
IV — ♭II — V — III —

B — G — C — A♯3
VI — IV♮3 — VII — V

Weniger vielleicht ein Alterierungsintervall, als vielmehr nur im Durchgang begründet, und daher trotz aller Appartheit so wohlklingend ist folgende übermäßige Sext:

79] Violine Beethoven, Trio, Op. 97, erster Satz, T. 21 ff.



$\flat 7$

B-dur: $\natural I^{\flat 7}$ — — $(II^{\flat 5})$-$IV^{\flat 3}$-(VII)-$I^{(5-\flat 5)}$ (folgen: IV-V-I).
u. s. w., u. s. w.

§ 9.

Endergebnis in Bezug auf die verbotenen Intervalle

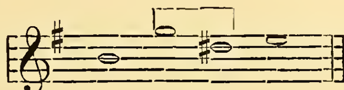
Es sind somit im C. f. mit Ausnahme beider Sekunden sämtliche dissonanten Schritte verboten, ob sie nun rein diatonischen Ursprungs sind oder aus einem anderen Grunde (wie z. B. der Mischung u. dgl.) herrühren.

Bei Fux finden wir auf S. 93 (zum dreistimmigen Satz) die Bemerkung: „Was ist vom Sprung der Septime zu halten? Man muß ja auf die natürliche Leichtigkeit des Gesanges sehen." Das ist alles.

Albrechtsberger erklärt in der Regel IX auf S. 23 (vgl. auch S. 40): „Alle übermäßigen, auch die meisten verminderten, und die drei Septimensprünge sind sowohl herab, als hinauf verboten, z. B.:" (folgen Beispiele der verminderten Terz, der übermäßigen Sekund, der übermäßigen Quart, der übermäßigen Quint, der übermäßigen Sext, der verminderten, kleinen und großen Sept, einer verminderten Oktav, und endlich von Nonen und Dezimen) und indem er weiters festsetzt: „Weil man für die vier Singstimmen keinen höheren als den reinen Oktavensprung in Chören setzen darf, so bleiben folgende nur als erlaubte übrig, z. B.:" (folgen Beispiele einer kleinen und großen Terz, einer reinen und verminderten Quart, einer reinen und verminderten Quint, beider Sexten und der reinen Oktav). Und endlich heißt es S. 24: „Folgende sind nur im freien Satze, oder mit begleitenden Instrumenten erlaubt:" (folgen Beispiele der Septen).

Ohne einen Grund dafür anzugeben, behält also Albrechtsberger, wie man sieht, für den Gebrauch der Aufgaben auch die verminderte Quart und die verminderte Quint. Demgemäß setzt er denn auch z. B. auf S. 32:

80]



u. s. w.

verm.
Quart

Es ist aber sehr zu bedauern, daß er nicht darüber nachgedacht, dem Verbot aller dissonanten Intervalle, und zwar eben einschließlich der verminderten Quart und verminderten Quint, einen gleichmäßigen Grund beizufügen, wo er doch ohnehin bei Ausscheidung der die Oktave überschreitenden Intervalle (der Non und Dezim) die Natur des Chorsatzes (also der Singstimmen) als Grund des Verbotes bereits anzuführen wußte und damit nun schon einmal in die Mitte des Problems einzutreten schien.

Bei einiger Folgerichtigkeit hätten ja die von ihm angeführten Unterscheidungsgründe des Chorsatzes, der begleitenden Instrumente und des freien Satzes wohl ausreichen müssen, auch die verminderte Quart und die verminderte Quint zu verbieten, aber — man sieht die Halbheit — Albrechtsberger empfand eben selbst den Grund des Verbotes zu wenig tief, um innerhalb des Problems die erste Scheidung von Aufgabe und freiem Satz sofort reinlich und gründlich durchzuführen, und so ragt in seine Lehre vom Kontrapunkt plötzlich ein Bestandteil des freien Satzes hinein, der den Schüler notwendigerweise nur irreführen muß. Denn warum sollte — muß man wohl fragen — die übermäßige Quart verboten, die verminderte dagegen gestattet sein, warum ähnlich die übermäßige Quint verboten, die verminderte aber wieder gestattet? Ich vermute daher, daß ihn lediglich das Bedürfnis nach der Tonalität des Moll — wohlgemerkt aber des Moll in der üblichen falschen Auffassung — auf diese Unregelmäßigkeit geführt hat, der er sich dann um so fahrlässiger hingegeben hat, als er das Problem, wie gesagt, nicht genügend durchdacht hat. Glaubte er doch offenbar das Moll, worin ja die notwendige Erhöhung des Leitetones zur verminderten Quart führt, dieses Intervalles schon eben als eines — angeblich — rein diatonischen nicht berauben zu dürfen!

Cherubini lehrt in der 6. Regel (S. 7): „Alle Fortschreitungen sollen diatonisch oder natürlich sein, namentlich was die Melodie anlangt, und der fließende Gesang ist im strengen Stile immer besser als der sprungweise. Demnach sind die Tonschritte der großen und kleinen Secund, der großen und kleinen Terz, der reinen Quart und Quint, der kleinen Sext und Oktav, auf- und absteigend, erlaubt; die der übermäßigen Quart oder der Triton, der verminderten Quint und großen und kleinen Septim dahingegen ganz ausdrücklich verboten sowohl auf- als absteigend“ (vgl. dazu auch S. 2).

Der Gegensatz zu Albrechtsberger springt in die Augen: auch die verminderte Quart und verminderte Quint sind verboten. Was hat es aber für Bewandtnis mit der großen Sext, die — geheimnisvoll genug — von der obigen Regel weder zu den erlaubten, noch aber zu den verbotenen gezählt wurde?

Die Begründung der Regel erfolgt in einer Bemerkung: „Diese Regel ist sehr weise, und die alten Meister hatten umso mehr Recht

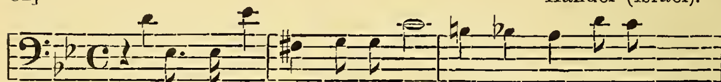
darauf streng zu halten, weil sie für Singstimmen allein, ohne alle Begleitung schrieben; sie erhielten auf diese Weise reine und leichte Melodien, wogegen die verbotenen Intervalle das Intonieren gar sehr erschweren. — Übrigens hat man sich in den neueren Zeiten gerade von dieser Regel oft gar weit entfernt.“ — Wie viel scheinbar Richtiges in diesen Sätzen, und doch welch verhängnisvolle Irrtümer zugleich! Die als Grund des Verbotes hier mit Recht angezogene Intonationsschwierigkeit wird nicht, wie sichs eben gehört hätte, an sich selbst betrachtet, sondern bereits ausschließlich im Rahmen der kompositionellen Praxis der alten Meister, wo sie indessen das Recht auf unveränderte Geltung ja nicht mehr beanspruchen kann. Ist es zwar historisch richtig, daß die ältesten Kompositionen (vgl. oben S. 3) nicht gar zu weit noch von Gebilden entfernt waren, die wir heute doch nur erst den Aufgaben zu einem C. f. mindestens verwandt bezeichnen könnten, so darf es sicher nicht zum Lobe jener Kompositionen angerechnet werden, wenn sie auf Intonationsschwierigkeit in dem oben geschilderten Umfange Rücksicht zu nehmen gezwungen waren. Es ging ja — bei dem primitiven Stande der kontrapunktischen Technik und bei Berücksichtigung des Vokalsatzes — zugegebenermaßen überhaupt gar nicht anders, aber ohne Zweifel hat es wohl einen Fortschritt bedeutet, als die Komposition, auf ihre vielfältigen eigenen Gründe sich stützend, nach und nach sämtliche Intervalle in Anspruch nahm, freilich auch nach Maßgabe des Instrumentes, der Stimmung, des Ausdruckes, endlich aber doch auch ohne Rücksicht auf Intonationsschwierigkeit, deren Überwindung das freie Kunstwerk ja umso mehr zu fordern das Recht hatte, je besser das schwierige Intervall auf guten und notwendigen inneren Gründen ruhte. Daher — welche grobe Verirrung endlich auch im letzten Passus der Bemerkung, nämlich in der Insulte des freien Satzes! Soll diese Regel des Kontrapunkts, d. i. das Verbot von diesem oder jenem Intervall, noch immer auch den freien Satz binden, oder ist es Aufgabe der Kontrapunktslehre, bloß erst das Problem zu eröffnen? Sollte alles, was seit jenen ältesten Zeiten komponiert wurde, wirklich nur auf „Ausnahmen“ und Verstößen wider eine angeblich unumstößliche „Kompositionsregel“ beruhen, im Grunde also nur — schlecht geschrieben sein? Wie unbillig doch, wider alle Wahrheit und wider alles Kunstgefühl, Schüler überhaupt so empfinden zu lassen! Nun sieht man, wohin man kommt, wenn man die Aufgabe des Kontrapunkts nicht genauer zu fassen weiß.

Ist der ungerechte Tadel wider den freien Satz bei Cherubini aber nur erst wie zufällig hingeworfen, erscheint er bei Bellermann (S. 101 ff.) um vieles ausführlicher und desto ungerechter hingesetzt.

Man höre: „In unserer heutigen Musik herrscht in Bezug hierauf eine große Freiheit. Ich spreche jetzt nicht von einer schlechten,

entarteten, zügellosen modernen Musik, sondern namentlich von der Musik des XVIII. Jahrhunderts, also von Männern wie Bach, Händel, Graun, Haydn, Mozart, welche man mit Recht klassische Componisten zu nennen pflegt. Bei denselben finden wir, daß sie sich in der That in der melodischen Anwendung der Intervalle an keine äußere Vorschrift banden, sondern daß sie, ihrem Geschmack und ihrem feinen musikalischen Gefühle folgend, sämtliche Intervalle der diatonischen Tonleiter benutzten, und dies nicht allein in ihren Sologesängen, die größtentheils für virtuosenmäßig gebildete Sänger geschrieben sind, sondern auch in ihren Chorcompositionen. Nicht nur in jenen, sondern auch in diesen gingen sie nicht selten noch über die Grenzen der diatonischen Tonleiter hinaus, zu chromatisch alterierten Intervallen greifend. Als Beispiele gebe ich einige Themen von Händel und Graun:

81] Händel (Israel).



u. s. w.

Mit E - kel er - füll - te der Trank sie, des Stro-mes Ge - wässer

82] Händel (Messias).

Durch sei - ne Wun - den sind wir ge - heilt

83] Graun (Tod Jesu).

u. s. w.

Sei - ne Tage sind abge - kürzet, ab - ge - kür - zet

Es läßt sich nicht leugnen, daß durch einen solchen freien Gebrauch der Intervalle oft eine tiefe Wirkung, eine große Kraft des Ausdrucks erzielt wird. Und die neuere Musik, welche nun einmal schon seit dem XVII. Jahrhundert immer mehr die Instrumente zu Hilfe genommen hat, kann dergleichen auch ohne Schaden thun, wenn die Componisten so etwas mit Bewußtsein ausüben und durch vorangegangene strenge Studien Sicherheit, Geschmack und ein reifes Urtheil über die Ausführbarkeit durch die menschliche Stimme bekommen haben."

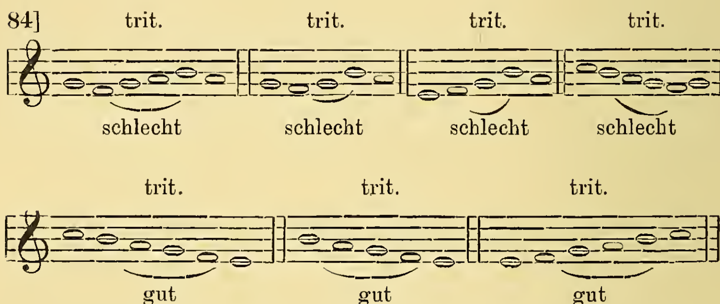
Und daran schließt sich auf S. 112—113 noch folgender, an eine — übrigens sehr lesenswerte — Geschichte der Intervalle anknüpfender

Gedanke an: „Diese geschichtlichen Notizen habe ich hier eingeschoben, um zu zeigen, daß der Gebrauch der Intervalle bei den älteren Componisten nicht etwas Zufälliges war, sondern daß man hier mit Bewußtsein und Überlegung eine Grenze zog, die für den mehrstimmigen a capella-Gesang von der größten Bedeutung werden sollte. Nicht die Praktiker suchten diese Grenzen zu erweitern, sondern merkwürdigerweise die Theoretiker, die wohl oft nicht praktische Musiker genug waren, um einzusehen, welche Wichtigkeit diese Lehre für die Ausführbarkeit und Schönheit der Gesänge hatte, und die sich bei Aufstellung ihrer Theorien nicht frei von allerlei Spielereien hielten." . . . „Mit dem Beginne des XVII. Jahrhunderts fangen die Componisten an, auch in Bezug auf die Anwendung der Intervalle als Bestandteile der Melodie freier zu schreiben, die Schule blieb aber zum Heile der Kunst bei den strengeren Regeln, durch welche die heranwachsenden Componisten ein sicheres Fundament in der Stimmführung erhielten. Erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, seit dem verderblichen Umsichgreifen der Instrumentalmusik, hat man die Schule verlassen. Die Folgen sind zügellose Willkür und gänzliche Urteilslosigkeit."

Leider ist mit diesen unbegründeten Anwürfen dem Schüler auch nur wieder herzlich wenig gedient. Denn, statt den „Geschmack" und das „feine musikalische Gefühl" unserer großen Meister zunächst zu loben, um dann dennoch in vagster Weise anzudeuten, daß sie irgendwelche „äußere Vorschriften" angeblich verleugnet hätten; und statt ferner in ähnlich unbestimmter Weise der neueren Musik sich irgendwie zunächst anzupassen („kann dergleichen auch ohne Schaden thun"), um dann dennoch wieder gegen das „verderbliche Umsichgreifen der Instrumentalmusik" zu wettern, nur die „Schule" (?!) allein aber als den Hort der strengeren Regeln anzupreisen; — statt eines so widerspruchsvollen Hin und Her gab es doch auch für Bellermann nur einen Weg in dieser Frage, nämlich: den C. f. zunächst von der freien Composition unterscheiden zu lernen; ferner den Gründen nachzugehen, weshalb gerade im C. f. die genannten dissonanten Intervalle noch durchaus zu verbieten seien; endlich aber — und darauf liegt in dieser Frage der Nachdruck — auch jene Gründe mit deutlichen Worten anzugeben, die im freien Satz dagegen die dissonanten Intervalle gestatten müssen, ja fordern. Nur von diesem Gesichtspunkt allein aus versteht man dann, daß auch die Anwendung der dissonanten Intervalle in der Melodie bei unseren Meistern, die Bellermann nur „ihrem Geschmack und dem freien musikalischen Gefühle" zuschreibt, weit eher den — von ihnen selbst allerdings viel richtiger verstandenen — „Vorschriften" entspricht als widerspricht! Freilich muß man nicht mit Bellermann unter „Vorschriften" lediglich die auf den C. f. bezüglichen verstehen.

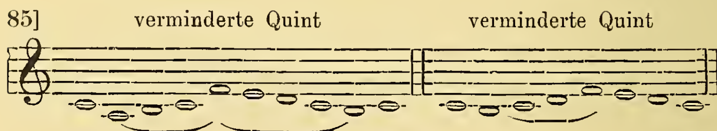
Das präzisierte Endergebnis aber, zu dem Bellermann gelangt, findet sich auf S. 104—105 sub 2: „Von den diatonischen Intervallen sind alle bis zur Größe der reinen Quint mit einziger Ausnahme des Tritonus und der verminderten Quint ohne Einschränkung auf- und abwärtssteigend in der Melodie zu gebrauchen. Dies sind folgende sechs: der große halbe Ton, der lange Ton, die kleine Terz, die große Terz, die reine Quart und die reine Quint . . .“ Weiters sub 3: „Der Tritonus und die verminderte Quint sind gänzlich von der Melodie ausgeschlossen; und das erstgenannte Intervall darf nicht einmal stufenweise erreicht werden, wenn sich die Stimme nicht über das Intervall hinaus in derselben Richtung (sei es aufwärts oder abwärts) weiter bewegt.“

84]



Der Tritonus war bei den alten Komponisten das verpönteste Intervall. Wir haben ihn deshalb bei unseren Übungen ganz besonders mit Vorsicht zu behandeln und am besten ganz zu vermeiden: Weniger gefährlich ist die verminderte Quint, deren stufenweise Erreichung niemals die spannende Härte des Tritonus hat. Gegen die folgende Anwendung der verminderten Quint ist nichts einzuwenden:

85]



Sub 4: „Der Gebrauch aller derjenigen Intervalle, welche größer als die reine Quint sind, war sehr beschränkt, zum größten Teil sogar gänzlich verboten. Wir wollen diese Intervalle der Reihe nach durchnehmen.“ (Indessen sollen diese letzteren Bemerkungen Bellermanns in den späteren Paragraphen bei besserer Veranlassung gebracht werden.)

Und endlich auf S. 106 sub c: „Die große und kleine Septime sind ebenfalls gänzlich verboten, und hier ist jedenfalls die Schwierig-

keit, sie rein zu singen, mit maßgebend gewesen, wenn auch nach unserer modernen Anschauung die kleine Septime aufwärts in vielen Fällen keine besonderen Schwierigkeiten bietet."

§ 10

Von den erlaubten Intervallen im allgemeinen

Die erlaubten Intervalle sind zu unterscheiden in Konsonanzen und Dissonanzen.

Konsonanzen sind (vgl. Bd. I, § 73 ff.):

a) Die auf die Verhältnisse 2, 3, 5 der Obertonreihe zurückzubeziehenden Intervalle, nämlich:

der Oktav,
der Quint, und
der Terz,

samt deren Umkehrungen, d. h.

b) der Quart,

als Umkehrung der Quint, und

der Sext,

als Umkehrung der Terz.

Dissonanzen sind:

a) die Sekund,

b) die Sept,

als Umkehrung der Sekund.

Bei diesen sämtlichen Intervallen kommen aber dauernd zwei Momente, als für deren inneres Wesen und ihren praktischen Gebrauch bestimmend in Betracht, nämlich:

1. das Moment der Spannungsweite und
2. das der Entwicklung bezw. der Umkehrung.

Die in der Obertonreihe sich manifestierende Natur deckt somit, was wohl sehr zu beachten ist, nicht nur die Erscheinungen der vertikalen Richtung, d. i. das harmonische Prinzip im Dreiklang, sondern auch die Erscheinungen der horizontalen Richtung, d. i. der melodischen Aufeinanderfolge. Ob die Oktav in vertikaler Richtung erklingt, oder ob sie in horizontaler melodischer Fläche liegt, beider Wohlklang und Rechtfertigung ruht gleichmäßig auf dem Willen der Natur; und ganz so ist es auch mit der Quint und Terz.

§ 11

Von der Natur der erlaubten Intervalle im besonderen: 1. Der Oktav

Der Spannungsweite nach ist das Intervall der Oktav wohl das weiteste innerhalb der Oktav, jedoch wird diese Tatsache, die sonst ein erschwerendes Moment im praktischen Gebrauch wäre, glücklicherweise wieder dadurch gemildert, daß im Sinne der Obertonreihe die Oktav gleichwohl die beste harmonische Qualität hat.

Und wieder aus der Obertonreihe ergibt sich auch ferner der sehr bemerkenswerte Unterschied, daß nämlich nur die Oktav nach aufwärts dem Entwicklungstrieb in der Obertonreihe (vgl. Bd. I, § 9) von Natur aus entspricht, während die Oktav nach abwärts umgekehrt von der künstlichen Inversion (vgl. Bd. I, § 16) herstammt, weshalb denn auch die Oktav nach abwärts gegenüber der nach aufwärts wohl eine Schwierigkeit mehr aufweist, die stark in die Wagschale fällt. Der Schüler hat sich dieses Unterschiedes durchaus bewußt zu werden und nach Möglichkeit daher mindestens im C. f. die Oktav nach aufwärts der nach abwärts auch wirklich vorzuziehen.

Auf diese Weise erklärt sich nun das alte Verbot der abwärtssteigenden Oktav, das Bellermann auf S. 106 unter d) anführt: „Die Oktav ist aufwärtssteigend erlaubt und oft sehr charakteristisch angewendet worden, wie z. B. in folgendem Thema von Palestrina in derselben Motette: „Ego sum panis vivus“ (folgt Notenbeispiel). Abwärtssteigend ist sie dagegen nach dem Ausspruch der Theoretiker verboten, doch ist dies ein Verbot, welches in der Praxis nicht selten, namentlich von der Baßstimme in mehrstimmigen Gesängen übertreten wird. Daß man die Oktav aber, wie im Beispiel aufwärtssteigend, auch abwärtssteigend als wesentlichen und charakteristischen Bestandteil eines Themas benutzt hätte, ist mir nicht bekannt. In den Kontrapunkten kommt sie jedoch häufig genug vor, z. B. bei Palestrina in der Altstimme der 4. Motette „Sicut cervus desiderat“, Takt 13 u. s. w.“ — Wohl überflüssig ist es dabei, auf die Unlogik bei Bellermann hinzuweisen, die darin besteht, daß wieder die Praxis selbst zum Hauptargument einer kontrapunktischen Erkenntnis — hier für und wider die abwärtssteigende Oktav — angerufen wurde: denn daraus, daß man in freien Kompositionen wohl beide Arten von Oktaven zu gebrauchen verpflichtet ist, folgt durchaus noch nicht, daß schon deshalb allein der Lehrer entbunden sein müßte, in der Kontrapunktlehre den Schüler zunächst doch zum

ersten Male auf den Unterschied einer auf- und abwärtssteigenden Oktav samt Gründen aufmerksam zu machen, zumal dieser ja auch in der Praxis hervortritt, z. B.:

86]

Mozart, Streichquartett Es-dur. Streichquartett D-moll.

tr

Vgl. Beethoven, Leonoren-Ouv. Nr. 3, Pt. Ed. Pet. S. 76 (!); Klaviersonate Op. 106, 1. Satz, T. 27 ff.

u. s. w.

§ 12

Die Quint hat eine mäßigere Spannweite als die Oktav; dem Sinne der Obertonreihe nach ist sie aber bereits das Grenzintervall des harmonischen Dreiklanges (vgl. Bd. I, § 11). 2. Der Quint

Und ist es nun auch bei der Quint, zunächst ganz so wie bei der Oktav, zwar wieder selbstverständlich, daß die steigende Quint schon an sich doch den Vorzug der Natur gegenüber der fallenden Quint hat, so ist es anderseits eben der Vorteil der mäßigeren Spannungsweite, der hier zwischen der steigenden und fallenden Quint den Unterschied in der Intonationsschwierigkeit bereits um vieles weniger stark hervortreten läßt, als bei den Oktaven. Daher ist im C. f. die Quint ohne weiteres sowohl steigend als fallend zu gebrauchen.

§ 13

Die Quart ist in der Obertonreihe nicht anzutreffen und von vornherein daher und allezeit nur als Umkehrung der Quint anzusehen. 3. Der Quart

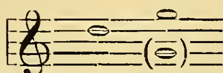
Wir können, indem wir z. B.

a) vom Ton G ausgehen, statt den Weg einer steigenden Quint zu nehmen, auch eine fallende Quart benutzen, um zur tieferen Oktav des Tones D zu gelangen:

87]

oder wir können umgekehrt

b) indem wir vom Ton D ausgehen, um über eine fallende Quint zu G zu gelangen, auch eine steigende Quart setzen, wodurch wir die höhere Oktav des Tones G erreichen:

88] 

Indem auch die Quart, als Umkehrung der Quint, solchermaßen doch wieder nur zu demselben Ton führt, wie die ursprüngliche Quint selbst, — im ersten Fall von G zu D, im zweiten von D zu G — so ist daher auch sie, nämlich die Quart, durchaus nur als ein Grenzintervall des harmonischen Dreiklanges, eben als ein zweites zu betrachten, als eine Art Kopie des Originals. Wir werden später sehen, welche Konsequenzen wichtigster Natur sich gerade aus dieser Erkenntnis des Wesens der Quart, als zweiten Grenzintervalls des harmonischen Dreiklanges ergeben.

So viel muß aber schon hier gesagt werden, daß, da beide Intervalle, nämlich Quint und Quart, Grenzintervalle desselben Dreiklanges sind, und nach Willen der Natur es doch nur eine Grenze des Dreiklanges geben kann, sie beide die Wirkung derselben (ja nur einmalig vorhandenen) Dreiklangsgrenze durchaus nicht mit eben derselben Kraft hervorbringen können, daß somit zwischen beiden ein starker Unterschied angenommen, und daß endlich dieser Unterschied doch nur im Moment der Entwicklung bei der Quint und dem der künstlichen Umkehrung bei der Quart gefunden werden muß. In diesem Sinne darf man wohl von einem Grenzintervall erster und zweiter Güte sprechen.

Im rein melodischen Element — und davon allein ist zunächst hier doch die Rede — äußert sich der degradierende Charakter der Umkehrung bei der Quart in der Tat eben darin, daß sie gleichsam nur auf dem Weg über die Quint gewonnen wird: es ist geradezu so, als würde man in der Vorstellung zuerst den Ton der Quint feststellen, um gar erst hintennach noch ausdrücklich die Quart zu formulieren.

Innerhalb jedoch der prinzipiellen Eigenschaft der Quart als einer Umkehrung der Quint auch noch weiter auf den Unterschied einer fallenden und steigenden Quart Nachdruck zu legen, und zwar etwa mit denselben Konsequenzen für den praktischen Gebrauch, wie bei der Oktav, wäre wahrlich zu weit gegangen. Es genüge statt dessen die Wahrnehmung, daß die steigende Quart, obgleich gerade sie von der fallenden, also der schlechteren Quint stammt, schon durch ihre Richtung nach aufwärts dem Ohre willkommener, als die fallende, erscheint: so stark ist nämlich schon durch sich selbst der äußere Eindruck einer steigenden Richtung!

In Kürze lautet das Resultat: Die Quart ist im Melodischen ohne jede Einschränkung sowohl steigend als fallend zu gebrauchen; läßt sich indessen die Vorempfindung der Quint aus ihr nicht wegleugnen, so mag man immerhin sich gegenwärtig halten, daß just die steigende Quart von der fallenden Quint herstammt.

Wenn nun schon der C. f. keinerlei Beschränkung bezüglich der Quart auferlegt, so versteht sich ihr freier Gebrauch umsomehr noch im freien Satz. Jedoch möchte ich hier auf die Eigentümlichkeit aufmerksam machen, daß sie, zu oft hintereinander gesetzt, — wohlgemerkt denke ich dabei nur an die melodische Linie — einen gar zu unkünstlerischen und trivialen Ausdruck erzeugt.

Besonders ist der Opernstil der nachklassischen Zeit an solchen Quartwendungen nur allzureich. Dies des näheren auszuführen, ist hier nicht der Ort, doch wäre zu empfehlen, daß sich der Leser dieses Buches von der verschiedenen Wirkung der Quartanwendung — in rein musikalischer Hinsicht, wohl aber auch mit gerechter Berücksichtigung der gegebenen Kunstgattungen — dadurch unterrichte, daß er z. B. die Rezitative der Matthäuspassion von Bach und die Gesänge im Tannhäuser von Wagner zum Vergleich heranziehe.

Wer sich vom Dilettantismus frei machen will, möge bedenken, daß es nebst vielen anderen Ersatzmitteln für

die Quart zumal beim Eröffnen der Stücke doch ein so geschmackvolles gibt: denselben Ton zu wiederholen! Man vergleiche, um sich von diesem Mittel eine klare Anschauung zu verschaffen, z. B. die Anfänge von „Ihr Bild“, „Am Meer“ u. s. w. bei Schubert; anderseits vergesse man aber durchaus nicht, daß die Quart nicht immer vermieden werden will und wohl auch nicht immer zu vermeiden sein wird: In dem oben Seite 52 zitierten Choral war es ja eben die Quart G—C, die als Inversion der Quint C—G komponiert, notwendigerweise die Tonart C (in ganz normaler Weise) zum Ausdruck bringen mußte.

§ 14

4. Von der Terz

Die Terz ist als

große Terz (vgl. Bd. I, § 9)

eine naturgeborene Konsonanz, als

kleine Terz hingegen

nur ihr künstliches Gegenstück (vgl. Bd. I, § 10). Sie gehört mit zum Inhalt des Dreiklanges, dessen Eingeweide sie gleichsam darstellt.

§ 15

5. Von der Sext

Die Sext ist nur als Umkehrung der Terz zu betrachten. Sie leidet somit von vornherein an dem psychologischen Nachteil, der mit der Umkehrung überhaupt (vgl. oben § 13) verbunden ist. Wegen der Umkehrung ist die Sext somit ein schlechteres Intervall als die Terz, wozu gegenüber der letzteren übrigens auch noch das Moment der größeren Spannungsweite als eine selbständige Schwierigkeit hinzutritt.

Zu erinnern ist ferner, daß die kleine Sext Umkehrung gerade der großen Terz ist, die große Sext aber nur der kleinen Terz. Das ist denn auch die Ursache, weshalb die kleine Sext den Vorsprung leichterer Intonation gegenüber der großen Sext hat.

Auch mag endlich bei der Sext, ähnlich wie bei der Quart, die steigende Richtung schon an sich willkommener als die fallende sein.

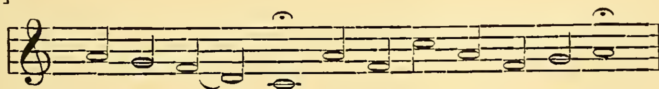
Fux bemerkt in der ersten Gattung des zweistimmigen Satzes S. 72: „Bey ... hast du den Sprung der großen Sexte angebracht, welcher im Contrapunct verboten ist, als da alles leicht zu singen seyn muß“ (vgl. S. 93).

Inmitten der Darstellung der Synkopengattung des dreistimmigen Satzes auf S. 105 bemerkt Albrechtsberger: „Der zweite Fehler ist der große Sextensprung von D ins H im Alt, welcher deswegen verboten wird, weil die springende dieser zwei Noten, die empfindliche Note (nota sensibilis) des Haupttons, und ohne Begleitung der Instrumente schwer zu singen und zu treffen ist. Die übrigen großen Sextensprünge sind in unseren Zeiten alle erlaubt.“ Ich tue Albrechtsberger sicher nicht unrecht, wenn ich als das wertvollste dieser Bemerkung nur den Hinweis auf die Intonationsschwierigkeit der großen Sext überhaupt betrachte. Den Grund derselben gibt aber er noch ebensowenig wie Fux an. Über den Charakter der „nota sensibilis“ s. später in III, 1, § 5, Zit. Albrechtsberger.

Cherubini, der über die große Sext, wie wir bereits aus I, 2, § 9, s. Zitat wissen, sich überhaupt gar nicht geäußert, dagegen die kleine Sext ebendort sowohl auf- als absteigend erlaubt hat, erklärt in der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes, S. 16, 7. Regel, plötzlich die letztere, d. i. die kleine Sext, besonders aufsteigend für schwerer intonierbar als alle anderen erlaubten Intervalle. S. Zitat im 2. Abschn., 2. Kap., § 9.

Bei Bellermann lesen wir auf S. 106, sub b): „Der Gebrauch der großen Sexte ist gänzlich verboten. Dieses Intervall ist in den meisten Fällen, da es sehr konsonierend ist und sich wie 3 : 5 verhält, leicht zu intonieren und findet in der modernen Musik eine häufige Anwendung. Die alten Komponisten der besseren Schule haben es dagegen auf das strengste vermieden; vielleicht, weil es auf sie einen weichlichen, süßlichen oder leidenschaftlichen Eindruck machte (wie schon oben bemerkt wurde), der sich mit der strengen Einfachheit ihrer Kompositionen nicht verträgt. Die wenigen Beispiele, die sich für die große Sexte aufweisen lassen, wie z. B. am Schluß der vierstimmigen Motette: Ego sum panis vivus von Palestrina im Tenor (folgt Beispiel), bringen dieses Intervall niemals in der Mitte einer Melodie selbst, sondern nach einer Kadenz, einen neuen Satz damit beginnend. Ein ähnliches Beispiel sehen wir in der Lutherschen Choralmelodie: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin.“

89]



Welches Quiproquo nun gerade bei Bellermann: da er nämlich umgekehrt die große Sext leicht intonierbar findet, ist er um den Grund des Verbotes derselben, wie es die strenge Schule aufgestellt hat, doch offenbar nun erst recht verlegen, und wie gerne möchte er wenigstens in dieser Frage zur modernen Musik abschwenken, wenn es mit dem Theoriegewissen irgend vereinbar wäre. Doch bleibt es beim Verbot, weil es — eben schon von alters her erlassen ist. — Von der kleinen Sext aber sagt er S. 105 sub 4 a): Dieselbe durfte nur aufwärtssteigend gebraucht werden (folgt Beispiel), abwärtssteigend kommt sie selbst als Ausnahme kaum vor.

§ 16

6 Von der Sekund

Diese stellt, wie schon gesagt wurde, die einzige horizontale Dissonanz vor, deren sich die Melodie in ihrem Nacheinander bedienen darf: Die Sekund überschreitet nämlich das Dreiklangsgebiet und muß daher in Bezug auf dieses nur dissonierend wirken; sie ist erst Quint der Quint, und es fehlt ihr daher an unmittelbarem Zusammenhang mit dem Grundton des Ausgangsdreiklangs selbst [1]).

Ihre Spannungsweite ist dagegen die minimalste, und wir werden später (§ 20) sehen, wie sie gerade wegen dieser Eigenschaft dem sogen. fließenden Gesang des C. f. die wertvollsten Dienste leistet.

Außerdem wird der Gebrauch der Sekund im C. f. durch ihre besondere Funktion in der Melodie gerechtfertigt, die wir uns nun an einem Beispiele, und zwar an dem bereits Seite 79 zitierten C. f. von Fux veranschaulichen wollen: Im Takt 3 bildet der Ton E, als Sekund zwischen F und D (Takt 2 und 4), gleichsam eine Brücke, auf der die beiden letztgenannten Töne zur Terzwirkung einander entgegenkommen. Wir vermuten, der Terzsumme folgend, zunächst offenbar den Dreiklang auf D; jedoch fehlt diesem ja noch die Quint A und die Melodie schreitet daher fort. Nun

[1]) Als horizontale Umkehrung der Sekund ist die Sept (s. oben § 10) dann selbstverständlich eben auch Dissonanz: Nach Überschreitung einer gegebenen Quintgrenze finden wir sie nur als Terz eines zweiten Dreiklanges, welcher, da er auf einem anderen Grundton steht und somit vom ersten Ausgangsdreiklang verschieden ist, wieder notwendigerweise gegen diesen letzteren dissoniert.

erscheint im Takt 5 die Quart G, also die Unterquart des ersten Tones D und regt, noch bevor die erste Terzsumme D—F ihre weitere Ergänzung und Erledigung gefunden, bereits einen neuen Dreiklang, nämlich G—D, an; doch ist es wieder gerade eine Sekund F, die gleich darauf (nämlich in Takt 6) von dem soeben angeregten, scheinbaren neuen Dreiklang weg und zurück ins Gebiet des ersten (D—F) führt. Dadurch aber endlich, daß in Takt 7 der Ton A erscheint, wird sich das Ohr über die gewonnene volle Dreiklangssumme D—F—A völlig klar: es begreift von hier aus restlos nicht nur die Rolle der Quart G, sondern auch die der Sekunden in Takt 3 und 6, ferner auch derjenigen in Takt 8 und 9.

Nun fragt es sich aber, da, wie wir soeben gesehen, die Sekund auch Einheitsbildungen fördern kann, weshalb sie dann in der Melodie des C. f. überhaupt gestattet ist, wo das Gleichgewicht in allererster Linie anzustreben ist?

Die Antwort darauf ist leicht:

Erstens hat die Sekund die Eigenschaft, nicht nur Konsonanzen, die zusammen gehören (vgl. Takt 3, 8, 10), aneinander zu binden, also in diesem primitiven Sinne die Einheit einer Harmonie zu fördern, sondern, eben durch ihre dissonante Natur, von einer bereits bestehenden Harmonie auch umgekehrt wegzuführen (vgl. Takt 6), wodurch aber deren Einheit gleichsam gesprengt und zerstört wird. Sie kann also der Einheit ebenso dienen, als widersprechen, — eine Eigenschaft, welche sie schließlich mit allen konsonanten Intervallen gemein hat, die, wenn ihrer mehrere aufeinander folgen, sowohl eine konsonante Einheit begründen, als auch zu einem dissonanten Ergebnis führen können, wie z. B.:

90]

u. s. w.

Zweitens ist die Einheit, wie schon oben § 6 dieses Kapitels gesagt wurde, ja nur in allzu drastischen Bildungen

zu verwerfen, nicht aber etwa auch schon jene größere Einheit, die vielmehr ein erstrebenswertes Ziel jeder Melodie bleibt. Wie sollte dann aber, innerhalb einer so gebilligten größeren und umfassenden Einheit, die Sekund mehr stören oder weniger nützen, als z. B. die Terz, Quart u. s. w.? —

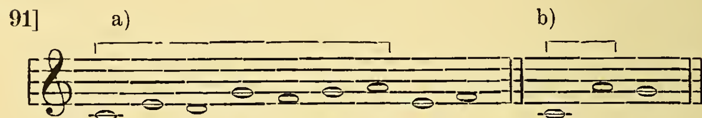
Noch ist endlich zu beachten, daß gerade nur die Sekund, da sie die letzte und kleinste Intervalleinheit in horizontaler Richtung vorstellt, sich wohl auch am besten zum Ausmaß der übrigen größeren Intervalle eignet und unser Ohr daher in der psychologischen Bewertung derselben, wie wir sofort sehen werden, auch vorzüglich orientiert.

§ 17

Besonderes über den Gebrauch der erlaubten größeren Intervalle

Bedenkt man, daß, um z. B. von C zur Sext A zu gelangen, der Weg auch (siehe folgende Figur bei a):

91]



über mehrere kleinere Schritte, wie Sekunden, Terzen, Quarten genommen werden kann, so wird man verstehen, weshalb einer solchen ersten Möglichkeit gegenüber — vom Standpunkt des Natürlichen — die andere Möglichkeit wohl in die zweite Reihe rückt, nämlich dazu gar den direkten Sprung der Sext selbst (s. oben bei b) zu gebrauchen.

In dem Umstand indessen, daß das größere Intervall durch mehrere kleine geschickt geführte Intervalle ersetzt werden kann, — was der Psyche nicht nur des Schaffenden, sondern auch des Hörers instinktiv vertraut ist — liegt dann aber wieder eine neue und selbständige Ursache des älteren historischen Verbotes der großen Sext, wie auch der Warnung der Kontrapunktslehre vor größeren Intervallen überhaupt. Es ist daher auch zugleich völlig begreiflich, warum die älteste Kirchenmusik (vgl. Einleitung S. 17—18), speziell der gregorianische Choral, am liebsten doch schon an der Grenze der Quint, als der weitesten Intervallgrenze

festgehalten hat, was freilich nicht gehindert hat, daß der Gesamtumfang der Melodie unter Umständen dann dennoch die Summe einer Quint überschreiten konnte.

Wie anderseits aber gerade der Sprung der kleineren Sext schon in den kontrapunktischen Aufgaben oft dazu dienen muß, die Stimmen auseinanderzutreiben, wenn sie zu nahe aneinander geraten, werden wir später sehen.

Was aber den freien Satz anbelangt, so sehe man, wie z. B. die Melodie des mehrfach erwähnten Chorals, Fig. 12, noch ohne gar größere Intervalle als Sekund, Terz, Quart (zweimal) und Quint (einmal) zu benützen, gleichwohl schließlich einen Gesamtumfang einer Non von $d—e^1$ erzielt, und wie sie im speziellen beim Wort „Mensch" — hier zugleich auch in sehr bedeutungsvoller Weise — gegenüber dem Anfangston g doch schon die große Sext e^1 erklimmt.

Man gehe noch weiter und nehme den Gesang z. B. in Schuberts „Doppelgänger" vor. Auch hier, wo der Gesamtumfang (in der Originalnotierung H-moll) sich von $h—g^2$ erstreckt und die Natur des freien Satzes ja Einheitsbildungen aller Art begünstigt, sind es in der Hauptsache doch wieder nur die kleineren Intervalle, die den Inhalt erzeugen, während der Part sonst nur an unmittelbaren größeren Sprüngen die Quint siebenmal, die Sext einmal, die Oktav einmal aufweist — die letztere bezeichnenderweise beim Wort: „vor Schmerzensgewalt" (Takt 30—32) —, und über die Oktav hinausgehend allerdings zwar auch noch eine fallende Non $g^2—fis^1$ bei den Worten: „eig'nen Gestalt" (Takt 40), die aber, da sie durch eine Pause unterbrochen wird, viel eher nur als eine scheinbare Non, d. i. nur als eine Sekund gelten darf.

Im übrigen ist der große Sprung [1]) im freien Satz doch noch viel besser zu begründen und daher auch mannig-

---

[1]) Schade, daß in unserer Zeit von dem für die Vokalmusik so hochwichtigen Prinzip des mäßigen und nur durchaus motivierten Gebrauches größerer Sprünge denn gar so häufig und unbesonnen

faltiger zu gebrauchen. Wir sahen das schon oben bei der Sept. Aber noch weitere Sprünge können dort durch die Natur der Situation gefordert werden. So schreibt z. B. Brahms, um tonmalerisch die „Öde“ wiederzugeben, eine Non in der Rhapsodie Op. 53:

92]

Altsolo

Die Ö - de ver - schlingt ihn.

Hugo Wolf im „Tambour“:

93]

Alles schnarchet Roß und Mann u. s. w.

R. Wagner eine Dezim in „Tristan und Isolde“ (Part. S. 98):

94] Isolde

Hart am Ziel! u. s. w.

Und mit noch größerer Selbstverständlichkeit werden Sprünge in der Instrumentalmusik gebraucht. Doch taucht dabei neuerdings wieder das schon bei der Sept (S. 91 f.) angeregte Problem auf, ob denn in einem gegebenen Falle der Sprung nicht eigentlich in Vertretung eines ursprünglich nur kleineren Intervalles erschienen sein mag. So wird man wohl im letzten Satz der D-dur-Symphonie von Haydn (Payne-Part. Nr. 9) die Dezimen bei den Violinen:

---

abgegangen wird. Wie schießt doch oft die Stimme z. B. bei R. Strauß in Sprüngen hin und her, — als wäre sie einfach ein Tasteninstrument — nicht achtend der psychischen Werte, die sich in den Sprüngen verbergen! Doch wird der doppelte Verstoß, der darin zu Tage tritt, nämlich der gegen die Natur der großen Sprünge an sich, sowie der gegen die Natur der Singstimme, sehr bald — dessen bin ich überzeugt — auch den weniger musikalischen Hörern offenbar werden.

95]



ohne weiteres als wirkliche Dezimen im melodischen Sinne[1]) anzuerkennen haben, was nämlich aus dem Wachstum der Sprünge eben über die Oktav hinaus von selbst hervorgeht.

Ebenso verhält es sich in der III. Symphonie Beethovens, in der Durchführung des ersten Satzes, mit den Sprüngen der Bässe:

96]



oder in R. Wagners „Siegfriedidyll“ mit den von der thematischen Sept:

97] Partitur S. 3.



so unvergleichlich ausdrucksvoll abgeleiteten Sprüngen der Non bei den Celli:

98] Partitur S. 6.



Daß übrigens auch Sprünge, wie z. B. die folgenden Haydns:

---

[1]) Man erblicke darin keineswegs einen Widerspruch, wenn ich hier von Nonen, Dezimen u. s. w. spreche, welche Intervalle ich in der Harmonielehre Bd. I, § 113 und 63, negieren mußte. Denn während sie dort nur im harmonischen Sinne und nach der Frage der Harmoniefähigkeit beurteilt wurden, werden sie im Kontrapunkt als Intervalle der horizontalen Richtung (ohne Rücksicht auf harmonische Nebenbedeutung) ohne weiteres zugegeben, zumal doch der horizontalen Richtung im Gebrauch der Kunst ja mehr als zwei, drei und vier Oktaven zur Verfügung stehen.

99] Streichquartett D-moll, Op. 76, Nr. 2.



nun wohl ebenso echte Sprünge sind, folgt doch von selbst schon sozusagen aus der Psyche des Übermuts.

Dagegen sind in der IX. Symphonie von Beethoven, erster Satz, Takt 132 ff.:

100]



die hier eingeklammerten Dezimensprünge der Bässe vielleicht eher nur als verkappte Terzen zu betrachten. Sind es doch gerade diese Sprünge, die die II. Gruppe abschließend auf der diatonischen Basis der B-dur-Tonart von Ton zu Ton rücken, — s. oben die Skala (B)—C—D—Es—F—G—A — bis sie, in Fortsetzung eben dieser Skala endlich wieder beim Ton B angelangt, nunmehr in wirklicher Terzform das Motiv der III. (letzten) Gruppe herbeiführen:

101]



Eben jene in den vorausgegangenen Dezimensprüngen noch versteckt gewesene Terz tritt hier also, wie man sieht, ganz deutlich als ehrlichste Terz auf den Plan; das aber sollte, wie ich glaube, die Dirigenten veranlassen, doch umgekehrt auch schon jener Dezim immerhin einen Espressivobeigeschmack zu geben, und zwar trotz dem Staccato beim zweiten Sechzehntel und dem *sf* bei der Viertelnote, welche beide Bezeichnungen nämlich weit davon entfernt,

das leider heute so übliche Staccatissimo unserer Bassisten vorzustellen, ja doch nur zu dem Zwecke hier von Beethoven gebraucht wurden, um gegenüber dem kommenden Legato (mit Portamentoausdruck) bei der Oboe einen Gegensatz zu schaffen. Mit kurzen Worten: auch in die Dezim der Fig. 100 muß wegen ihrer eigentlichen, erst später ersichtlichen Terzbedeutung (vgl. Fig. 101) ein stärkerer Ausdruck hineingetragen werden, statt daß man sie, den wahren thematischen Sinn verkennend, bloß roh und unthematisch, eben erst als Füllsel herunterspielt[1]).

Besonders aber bei J. S. Bach finden wir oft die sonderbarsten und originellsten Vertretungen von kleineren Intervallen durch größere. Man sehe z. B. das in Bd. I in Fig. 372 gegebene Präludium, und zwar speziell zunächst Takt 6 auf S. 439. Der Inhalt dieses Taktes lautet, wenn die klaviermäßigen Figurationen auf ein harmonisches Bild reduziert werden, wie in folgender Figur bei a):

102]



Dasselbe Bild aber führt nach Umkehrung der beiden tieferen Stimmen zu der anderen Fassung wie bei b) derselben Figur.

---

[1]) Einen echten und so schmerzvoll hinreißenden Sprung der Non in Mozarts Klavierquartett G-moll in der Koda des ersten Satzes:

103]



„verbessert" (offenbar um dem Schulschrecken der Dissonanz auszuweichen!) der Herausgeber bei Litolff in eine Dezim (c^2—es^3)!! Ach, die Herausgeber, welch trauriges Kapitel das!

Gerade aber dem letzteren Typus bei b) entspricht auf derselben Seite Takt 11 mit seinen Nonen- bezw. Dezimensprüngen im Baß, s. folgende Figur bei α):

104]



so daß also in Wirklichkeit — dieses folgt eben aus der obigen Deduktion — hinter den Nonen- bezw. Dezimensprüngen der Fig. 104 bei α) doch nur Sekunden- und Terzintervalle (wie in Fig. 102 bei b) anzunehmen sind. —

Bei dieser Gelegenheit gestatte man mir endlich auf das namentlich mit den größeren Sprüngen oft wirklich verbundene, oder vom Autor nur verbunden gedachte Portamento (porte de voix) hinzuweisen. Bekanntlich ist das Portamento, das den größeren Sprung mindestens teilweise eben wirklich nun auszufüllen die Aufgabe hat, Ureigentum der menschlichen Stimme, wie der Streichinstrumente. An der Möglichkeit einer Transposition dieses Effektes aber für das Klavier wird vielfach gezweifelt, wenn auch eine bescheidene Nachahmung zugegeben wird. Freilich, wenn als Zeichen eines auf dem Klavier auszuführenden Portamento bloß der sogen. Akzent[1]) angesehen wird, dann ist es auch kein Wunder, daß es überhaupt geleugnet wird. Mir aber ist nebst dem durch Antizipation in Erscheinung tretenden Portamento als das ausschlaggebende Zeichen eines echten Klavierportamentos oft gar eine andere Notierung erschienen,

[1]) Vgl. H. Riemanns Lexikon, Artikel: Akzent und Portament. Der sogen. doppelte Akzent (accento doppio) ist in Wahrheit vielmehr eine Antizipation (vgl. Bd. I, § 163 f.), die indessen unter Umständen wirklich auch eine Ingredienz des Portamento sein kann. Zu den bereits in Bd. I angeführten Beispielen für Antizipation seien hier

die von uralters her ganz speziell aus dem Klavier geschöpft ist, z. B.:

S. Bach, engl. Suite, G-moll, Sarabande. Engl. Suite D-moll, Allemande.

105] 1. 2.

u. s. w.

noch einige andere Beispiele für ein Portamento mit Antizipation hinzugefügt:

106] Beethoven, Sonate Op. 57, erster Satz.

u. s. w

oder, über trennende Pausen hinweg, mit desto hinreißenderer Sehnsucht nach dem Antizipationston:

107] Mozart, Klavierquartett G-moll, erster Satz.

u. s. w.

oder bei Beethoven:

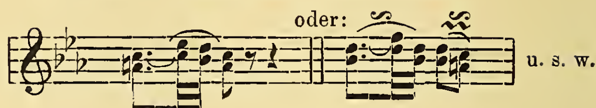
108] IX. Symph. Adagio. Sonate, Op. 111. Arietta.

Streicher u. s. w. *cresc.* *sf* *p* u. s. w.

u. s. w. u. s. w.

oder bei

109] Em. Bach, V. Sammlung, Sonate 2, Largo [1]).



Brahms, Intermezzo, Op. 117, Nr. 2. Trio, Op. 8, erster Satz.

110]



u. s. w., u. s. w.

Wir sehen in allen diesen Beispielen eine Bindung, also ein Liegenbleiben von Tönen, das durch sich selbst die Spannungsweite der Sprünge zur Geltung bringt und zwar einer Oktav: in Fig. 105, 2, Takt 2 beim vierten Viertel; einer Sept: daselbst 1, Takt 1 beim zweiten Viertel; einer Sext: daselbst 2, Takt 2 beim ersten Viertel; einer Terz: daselbst 2, Takt 1 beim vierten Viertel, sowie in Fig. 109 und 110. Indem nämlich — was ja Tendenz des Liegenbleibens ist —, nach dem vollzogenen Sprunge mit dem anderen Ende des Sprungintervalls gleichwohl aber noch dessen erstes Ende selbst zusammenklingt, so wird dem Ohre das Intervall dadurch noch viel deutlicher gemacht, als wenn der Sprung bloß sozusagen nackt, d. i. einfach im Nacheinander, also ohne etwaige gleichzeitige Deckung des letzten Endes durch liegenbleibende Töne des ersten Endes erschienen wäre. Man braucht ja nur, um sich von

---

[1]) Vgl. die von mir in der „Universal-Edition“ (Wien) herausgegebene kritische Ausgabe einiger Klavierwerke von Ph. Em. Bach, Nr. 12, S. 92.

der Portamentowirkung in solchen Fällen zu überzeugen, umgekehrt das Liegenlassen zu vermeiden: jedes Ohr wird sofort den Unterschied heraushören.

Noch immer aber ist das Portamento, das in dieser Weise auf dem Klavier zu stande kommt, vom Portamento des Sängers oder Geigers verschieden, da sich ja letzteres, wie man weiß, durchaus nicht begnügt, bloß den Abstand von Anfang und Ende des Intervalls aufzuzeigen, sondern auch den Zwischenraum des Intervalls selbst mit geschleiften Tönen durchmißt. Doch geht es schon darum allein noch nicht an, jenes Liegenbleiben von Tönen, wie man allgemein annimmt, bloß etwa auf die Tonarmut des Klaviers und dessen kontinuales (Füll-)Bedürfnis zurückzuführen; vielmehr muß dieser Notierung die durchaus selbständige und ursprüngliche poetische Absicht eben auf ein Portamento im Intervall zugestanden werden, wenn auch freilich nur nach Maßgabe des Instrumentes, das ein Schleifen von Tönen im Raum des Intervalls ja nicht zuläßt und höchstens Anfang und Ende durch eigenartige Verbindung von Nacheinander und Aufeinander (Gleichzeitigkeit) in eigener origineller Weise festzustellen ermöglicht.

Wohl beachte man aber dabei, daß die liegenbleibenden Töne beileibe nicht Stimmen im obligaten Verstande des Wortes sind; dieses geht denn nicht nur aus dem oben als einzig richtig erkannten Zwecke, sondern zugleich auch daraus hervor, daß statt einer echten Bindung, die begrifflich ja durchaus eine und dieselbe Stimme voraussetzen müßte und sollte, in obigen Beispielen nur eine unechte und scheinbare Bindung gar zwischen zwei verschiedenen Stimmen notiert wird. Es ist dies also — und an diesem Resultat ist wohl nichts zu ändern — eine spezifische Klavierbindung, eine originelle Notierung, die nicht wirkliche und obligate Stimmen schafft, sondern wie gesagt zum Portamentoausdruck den Klavierspieler anregen und zwingen will.

Weit näher aber ein dem wirklichen Portamento des Sängers oder Geigers kommt schon das folgende Beispiel Händels:

111] Händel, Suite E-dur (V), Air, Double IV[1]).



Indem hier nämlich die Bindung einmal auch gerade in den Zwischenraum des Sprunges fällt — siehe a) Takt 1 beim vierten und fünften Achtel: fis¹ zwischen a¹ und dis¹ —, so spiegelt sich in dieser Setzart just jener Haupteffekt des echten Portamento wieder, der im Schleifen der Töne auch durch den Zwischenraum besteht. Und wieder ist auch hier, ähnlich wie in den Beispielen Bachs, die Bindung nur eine scheinbare, da sie zwei verschiedene Stimmen verbindet. (Per analogiam könnte man wohl auch beim fünften und sechsten Achtel des ersten Taktes das Dazwischentreten von gis¹ zwischen dis¹ und h¹ ebenso als eine Art Portamento bezeichnen.)

Betrachte man nun den Effekt, wie man will, so viel ist jedenfalls klar, daß hier ein ausgeschriebenes Legatissimo vorliegt, das in dieser Art wieder nur dem Klavier eigen sein kann, also ein wirkliches und wesentliches Klavierspezifikum. Daß aber das Portamento im Grunde doch nur ein Legatissimo ist, darf man füglich als selbstverständlich hinstellen. Man wird daher auch nicht fehlgehen, wenn man im Vortrag von Klavierstücken, sei es welcher Epoche immer, also auch der klassischen und nachklassischen, ein solches Portamento öfter zur Anwendung bringen wird, und zwar auch schon dort, wo ein solches nicht erst ausdrücklich in

[1]) Die hier in Frage kommenden Bindungen zwischen dem vierten und fünften Achtel des ersten Taktes, dem zweiten und dritten Achtel des zweiten Taktes sind so angeführt in fast sämtlichen Ausgaben der Händelschen Suiten (auch in der alten „Nägeli"-Ausgabe) und fehlen seltsamerweise gerade nur in der Gesamtausgabe.

Bindungen (wie oben), sondern nur einfach durch den Sinn der Stelle gefordert wird [1]).

Wie nun aber angesichts einer solchen, nach Ausdruck doch so deutlich verlangenden Portamento-Schreibart (wie sie die Beispiele in Fig. 105 aufweisen) der älteste Klavierstil gar als ausdruckslos hingestellt werden konnte, erscheint ebenso unbegreiflich, als daß es möglich war, den Klavierstil mit dem Orgelstil jener Epoche zusammenzuwerfen. Nebst vielen anderen Unterscheidungsmerkmalen ist ja gerade jene echt klavieristische Portamento-Schreibart ein sehr starker Beweis dafür, daß jedenfalls schon die ältesten Meister das Klavier anders als die Orgel behandelten, da sie es doch mit Erfordernissen eines fast gesanglichen Ausdruckes ausstatteten. Wie sündigen dagegen nur aber die Klavierspieler von heute! wie treiben sie öffentlich oder zu Hause die Klaviermusik eines Bach, Händel u. s. w. vor sich hin, in einem Tempo, das ja den strengstens doch eben schon durch die Notenzeichen selbst eingeforderten Ausdruck von vornherein ganz unmöglich macht! Ein Jagen und Laufen auf dem Klavier, — hinter den Händen förmlich ein Staub von Tönen auf der Straße der Tasten! — nirgends ein Halt, ein Verweilen, nirgends Klarheit, Seele! Als wäre S. Bach oder Händel, gerade sie, überhaupt nur wirre und jeder seelischen Regung bare Künstler gewesen, und nur erst wir hätten den „Ausdruck“ entdeckt, wofür ja unsere Produkte angeblich den besten Beweis liefern! Man sehe nur: daß die Musik eines S. Bach auch Ausdruck hat, gibt jeder Künstler und Laie wohl für seine Vokalwerke, z. B. die „Hohe Messe“, die „Passionen“, ohne weiteres zu; auch findet noch der Violinkünstler Ausdruck in seinen Werken für Geige; — aber kaum setzt sich der Spieler ans Klavier, um ein Klavierwerk von S. Bach vorzutragen, sofort wird die Seele aus dem Kunstwerk hinausgejagt und es bleibt nur eine Fratze von Tönen übrig! Litt denn S. Bach an einer partiellen Seelenverfinsterung? Warum horcht denn der Klavier-

---

[1]) Vgl. dazu meinen „Beitrag zur Ornamentik“ (II. Auflage, „Universal-Edition“, Wien), S. 9.

spieler nicht darauf, wie Geiger oder Sänger guter Tradition (z. B. Joachim, Meschaert) Bachs Kunst des Ausdrucks ausschöpfen? Vielleicht sehen sie dann endlich ein, daß es ihnen keineswegs zukommt, einen S. Bach gar für einen Klaviernarren auszugeben, nur um sich selbst — ach! welch törichte und müßige Selbstgefälligkeit! — für seelenvoller zu halten. Glaubt der Klaviervirtuose von heute am Ende wirklich, daß ein Stück z. B. von Liszt, C. Frank oder Grieg mehr Ausdruck enthalte als eine Suite, Partita oder Toccata von S. Bach? So lerne er vor allem doch lieber erst Noten lesen, lerne auch endlich den Sinn dieser und jener ausschlaggebenden Notierung wirklich von innen erfassen, — dann wird er bescheiden, was allein seine Aufgabe ist, Bach als großen Künstler und Menschen reden machen, statt seine eigene Kunst erst für eine solche zu halten und uns aufzudrängen!

Bellermann schreibt auf S. 107 sub e):

„Jedes größere Intervall als die Oktav ist selbstverständlich von der Melodie ausgeschlossen.

Hiernach zerfallen die Intervalle in Bezug auf ihre Verwendbarkeit in der Melodie in drei Klassen:

Nach beiden Richtungen hin erlaubte Intervalle	Nur aufwärtssteigend erlaubte	Gänzlich verbotene
Der große halbe Ton, der ganze Ton, die kleine Terz, die große Terz, die reine Quart, die reine Quint.	Die kleine Sext, die Oktav.	Der Tritonus, die verminderte Quint, die große Sext, die kleine Septim, die große Septim.

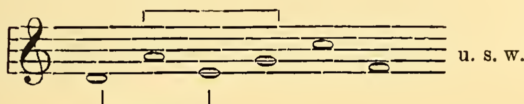
Diesen Gesetzen sind die Komponisten im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert mit größter, ja man kann sagen, mit fast absoluter Strenge gefolgt und der Ursprung derselben ist, wie ich bereits oben sagte, in der Praxis des gregorianischen Kirchengesanges zu suchen, wie sie allerdings darin noch enger beschränkt waren, daß dort die Quint die Grenze der erlaubten Intervalle war; wenigstens

ist mir kein Beispiel der kleinen Sext und der Oktav in den alten Choralgesängen bekannt, so daß man annehmen muß, die Mensuralisten haben zu ihrem Zwecke noch diese beiden Intervalle hinzugefügt."

§ 18

Wenn mehrere Sprünge zwar aufeinander, aber in verschiedener Richtung folgen, wie z. B. Von mehreren Sprüngen nacheinander: 1. in verschiedener Richtung

112]



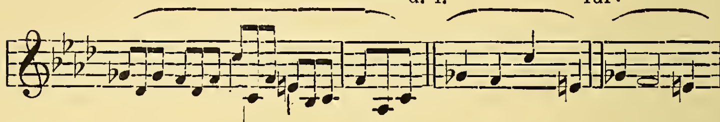
so widerstrebt es dem Ohr, alle diese Wege als zunächst etwa die natürlichsten zu empfinden, vielmehr will und muß es die Sprünge nur als Umwege für einen immerhin möglichen kürzeren und näheren Weg verstehen, wie er sich denn in der Tat von selbst ergibt, wenn man den Platz sieht, wo der jeweilig folgende Sprung sein Ende erreicht. So muß unser Ohr in obigem Beispiel den Weg von d^1 zu e^1 als den offenbar doch ursprünglich gedachten und daher auch einfacheren vermuten, nachdem zu e^1 ja schließlich auch der zweite Sprung a^1—e^1 hingeführt hat. Wozu dann aber nun der Umweg über a^1, wenn so zu e^1 sicher auch auf näherem Wege gegangen werden konnte? Ähnlich hätte im weiteren Verlaufe das Ohr anderseits das Recht, gerade e^1 als Umweg zum Ziel g^1 (von a^1 kommend) zu hören; man sieht, die Sprünge bereiten, so ohne jede Vermittlung einer Sekund, immer wieder nur Verlegenheiten dem Verständnis und sind Ursache so mancher Zweifel, wegen deren dann aber eine so sprunghaft gebaute Melodie als schlecht erklärt werden muß.

Die Tatsache aber, daß wir hinter zwei in verschiedener Richtung verlaufenden Sprüngen meistens nur einen Umweg empfinden, gibt gerade dem letzteren anderseits die Kraft eines besonderen Ausdruckes: es muß, da von der Norm des Weges abgegangen wurde, einen Grund dafür gegeben haben, und legt den Grund mit Recht nun eben

in den Umweg der Sprünge selbst hinein. Es ist klar, daß daher auch schon dadurch, d. i. wegen des damit verbundenen Ausdruckes, solche Sprungfolgen im C. f. lieber noch zu verbieten sind.

Pflegen aber auch im freien Satz aus demselben Grunde Sprünge, sofern sie eben nur in Vertretung eines näheren Weges erscheinen, stärkeren Ausdruck auszuscheiden, z. B.

113] Chopin, Nocturne F-moll, Op. 55, Nr. 1.



so sind sie dort gerade wegen dieses Ausdruckes nicht nur willkommen, sondern auch erforderlich.

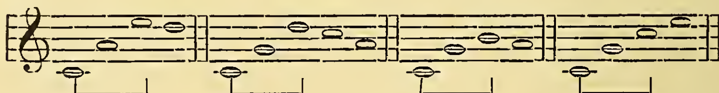
§ 19

. in derselben Richtung

Werden aber zwei oder mehrere Sprünge nach derselben Richtung fortgesetzt, so ergeben sich wieder andere Nachteile für die Melodieführung. Sie können leicht über die gebotene Grenze des Umfanges überhaupt hinausführen; oder sie ergeben eine Einheit eines Drei- oder Vierklanges, die hier (vgl. I, 1, § 3) wegen des durchaus streng aufrechtzuerhaltenden Gleichgewichtes verboten ist.

Daher sind z. B. folgende Sprünge schlecht:

114]



Und nur selten mag die Situation im C. f. so günstig beschaffen sein, daß die weitere Folge der Melodie eine an sich gefährliche Summe von Sprüngen gleichsam aufsaugen und dadurch aus dem Ohre wegwischen kann.

Albrechtsberger führt in der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes auf S. 38 f. wie folgt aus: „Auch sollen drey oder vier springende Noten niemals in sich allein einen Nonen- oder großen Septimenakkord

ausmachen, wenn auch der C. f. als Grundstimme gute Akkorde hervorbrächte. Auch eine kleine Septim, in drey oder vier Noten durchgesprungen, ist selten gut. Die verminderte kann geduldet werden." Es folgen hierauf viele Beispiele, die das Gesagte illustrieren. Was das Durchspringen von Akkorden aber anbelangt, wobei er Duldung z. B. der Summe gar einer verminderten Sept empfiehlt — wir finden bei ihm eben auch folgendes Beispiel:

115]



so vergesse man nicht, daß er seine Regel erst in der zweiten Gattung erörtert, wo ja unter Umständen, da vier Töne gegen zwei des C. f. stehen, eben durch eine gute Wendung des C. f. eine gefährliche Septsumme leichter vertilgt werden kann, als im C. f. oder bei der ersten Gattung selbst. So erklärt sich, daß er im Gegensatz zu der auf S. 23 aufgestellten Regel, wo er auch die verminderte Sept verbietet, hier bei der zweiten Gattung die Summe einer solchen dennoch zuläßt. Meines Erachtens kann darüber nur das Milieu entscheiden: d. h. wenn die Septsumme zu offen, zu drastisch aus dem ganzen Gebilde herauszutreten droht, so macht sie wohl schon dadurch allein eine üble Wirkung und ist daher zu verbieten, wobei weiter kein Unterschied in den Septen gemacht werden soll, so daß auch die von Albrechtsberger erlaubte Summe einer verminderten Sept als verboten zu betrachten ist.

Was Cherubini anbelangt, so vergleiche die in § 9 dieses Kapitels bereits zitierte sechste Regel von S. 7.

§ 20

Das Erfordernis des fließenden Gesanges

Will man nun den Gefahren ausweichen, die die größeren Intervalle, gleichviel ob sie nun in derselben oder in verschiedener Richtung gehen, mit sich bringen, so findet man wohl als das heilendste Mittel, die Serie der Sprünge einfach zu unterbrechen, d. h. nach dem einen Sprung den zweiten dadurch zu verhindern, daß eine Sekund oder ein nur wenig größeres Intervall auf den ersten Sprung folgt; oder man verändere die Richtung des zweiten Intervalls überhaupt; endlich kann man auch beide Mittel in Anwendung bringen.

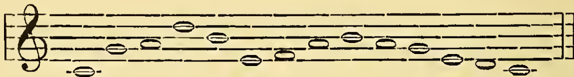
Es entsteht durch eine solche Taktik eine Art wellenförmiger Linie der Melodie, die als Ganzes nun eine lebendige

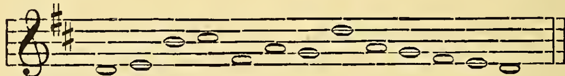
Einheit vorstellt, mit ihren auf- und absteigenden Richtungen aber das Schauspiel eben eines Gleichgewichtes in allen einzelnen Phasen bietet. Man nennt diese Linie den „fließenden Gesang“ und man darf zugleich getrost aussprechen, daß die Sekund (vgl. § 21), als kleinstes Intervall und Retterin in allen Nöten, gleichsam das Medium des fließenden Gesanges ist.

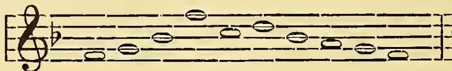
Im „fließenden Gesang“ finden wir somit eine Art ausgleichender ästhetischer Gerechtigkeit gegenüber dem Gesamtgebilde von Tönen, innerhalb dessen jeder einzelne Ton ebensosehr Mittel zum Gesamtzweck als auch Selbstzweck ist.

Ist so der „fließende Gesang“ erfüllt worden, so wird er dann aus sich selbst zugleich auch eine eigentümliche melodische Schönheit ausstrahlen, die freilich weit hinter der individuellen und auf Einheitsbildungen beruhenden Melodie des freien Satzes zurücksteht, gleichwohl aber, und zwar trotz allen Einschränkungen, von einem planlosen Durcheinander mindestens ebensoweit entfernt ist. Wir haben eben im C. f. zwar eine mit einem Aufgabezweck belastete karge Melodieschönheit, aber immerhin eine. Der kleine, mit Beobachtung so vieler Verbote künstlich hergestellte Organismus hat dennoch auch seine Seele!

Man wird danach ohne weiteres verstehen, warum als mißlungen zu bezeichnen wären z. B. folgende C. f.-Entwürfe:

116] 

117] 

118] 

u. s. w.

Die Moral des fließenden Gesanges greift auch in den freien Satz hinüber.

Zunächst wohl im höchsten metaphysischen und vorbildlichen Sinne, indem auch das Ganze eines Kunstwerkes nichts mehr als wieder nur eine Summe von Einzelheiten vorzustellen hat, die ebenso Selbstzweck als Mittel zum Zweck des Ganzen sind. Diese beiden Tendenzen müssen somit auch z. B. bei einem symphonischen Satz als einem Ganzen ebenso im Gleichgewichte sein, wie beim bescheidensten, nur eben dem Aufgabezwecke dienenden C. f.

Aber weit greifbarer wünschen wir die Forderungen des fließenden Gesanges im freien Satz, um Spezielleres und wenig Beachtetes zu erwähnen, auch z. B. in den Linien eines Klavier- oder Violinsatzes zur Erfüllung gebracht zu sehen. Mag eine solche Linie auf die Voraussetzung einer Mehrstimmigkeit gegründet sein und in diesem Sinne sich bestreben, in sich selbst zugleich mehrere latente Stimmen zur Einheit zu binden — vgl. oben Fig. 48 u. 76 —; mag sie eine gegebene melodische Linie im Sinne ausgesprochener Monodie einfach nur zu variieren suchen — man denke dabei z. B. an die so genial geführten Violinfiguren im Adagio der neunten Symphonie von Beethoven (Takt 43 f., oder Takt 99 f.), die nur eine Variation der einfachen Linie des Themas bedeuten, oder an die rethorischen Non legato-Violinfiguren in so vielen Symphonien von Haydn; — oder mag die Linie gar nur eine wirkliche Füllstimme vorstellen, die gleichwohl obligaten Verlauf nimmt — man denke z. B. an eine (so vielfach verkannte) Linie in Chopins vielgespielter Nocturne Fis-dur Takt 18—24:

119] T. 18 19 20 21 22 23 24
(r. H.) (r. H.)
(l. H.) (l. H.)

oder mag sie endlich das geheimste Ergebnis, den letzten Niederschlag auf- und niederziehender Figuren vorstellen,

wie er z. B. im Präludium der englischen Suite in D-moll von S. Bach etwa folgendermaßen festzustellen wäre:



u. s. w.

Gleichviel waltet in allen diesen Fällen das Gebot des fließenden Gesanges und bleibt nicht minder wach wie beim anspruchslosen, einfachen C. f. selbst!

Daher fallen auch im freien Satze Linien, die im Hin und Her der Töne kein Gleichgewicht, also auch kein Ziel der Einheit zum Ausdruck bringen, dem Ohre als schlecht auf; d. h. selbst der freie Satz vermag dann eine zu sehr mißbrauchte Freiheit der Töne mindestens nicht immer zu rechtfertigen. Nebst so vielen anderen Sünden wider (freilich künstlerisch schwerer zu erfüllende) Gebote der Tonalität und der Form war es leider den Werken der neuesten Literatur vorbehalten, oft auch schon nur in der Anlage einer einzelnen melodischen Linie solche Fehler, die doch sicher als Beweis des Verlustes an künstlerischem Instinkte gelten mögen, zu begehen. Seltsamerweise war einer solchen Gefahr, melodische Linien schlecht zu bauen, niemand bald so stark ausgesetzt, als Anton Bruckner, der oft genug ja auch die schönsten, originellsten und ergreifendsten zu bauen gewußt hat. Wenn es nicht zu allen Zeiten wohl auch solche Künstler gegeben hätte, durch deren Wesen bei großer, ja genialer Anlage ein tiefer Riß ging, es wäre sonst kaum zu verstehen, wie gerade Bruckner es fertig bringen konnte, Linien wie z. B. folgende zu schreiben:

121] Symphonie Nr. 1, Part. S. 14.







122] *Maestoso* Daselbst, Part. S. 16.





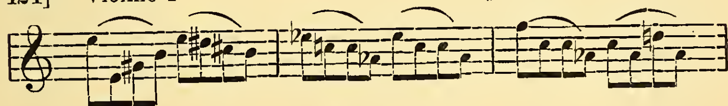


123] Daselbst, Part. S. 26—27.





124] Violine I „Tedeum", Part. S. 5.







125] Psalm 150, Part. S. 6.

2 Flöten



126] Sopransolo (!) Psalm 150, Part. S. 16.



Man wittere kein Unrecht, das ich an Bruckner begehen möchte. Denn auch ich weiß, daß die zitierten Linien vielfach bloß in begleitender Funktion ihre eigentliche Bedeutung erst so recht aus den Harmonien empfangen, denen sie angehören. Doch das ist es ja, das Linkische jener Linien kommt eben daher, daß Bruckner zu sklavisch den Harmonien von Stelle zu Stelle folgte, und da die letzteren so bunt und wechselvoll erscheinen, — wie mißbraucht er doch nur den Terzschritt nach oben oder unten just mit ausgiebigster Chromenauswechslung! — so war es ihm offenbar schwer, über nicht gerade einheitlich verlaufende Harmoniefolgen just eine einheitliche kontrapunktische Linie zu spannen. Daher die so fatalen Winkel in seinen Violin- und Bläserfiguren, mit denen er leider oft genug die Harmonien umgibt.

Albrechtsberger lehrt, und zwar erst bei der zweiten Gattung, auf S. 38—39 (vgl. oben Anmerkung in § 19):

„(Viertens) soll, nach einem großen Sprunge in zwo Noten, die dritte wenigstens durch einen Quarten- oder Terzensprung, wenn es stufenweise nicht möglich ist, wiederum zurückkehren."

Cherubini erklärt auf S. 2:

„Die Bewegung ist melodisch und fließend, wenn sie stufenweise fortschreitet. Sie ist springend, wenn sie durch Intervalle fortschreitet“ (vgl. dazu ferner auch die in § 9 zitierte Regel 6 von S. 7). So ausgedrückt ist der fließende Gesang ohne Zweifel zu eng verstanden. Verträgt er sicher doch auch Sprünge, sofern sie nur derart ins Ganze sich fügen, daß sie das Gleichgewicht nicht stören. Freilich, eine unwiderlegliche Wahrheit steckt gleichwohl in jener kleinen Bemerkung Cherubinis, nämlich die, daß just die Sekund am besten das „Fließende“, das „Melodische“ des Gesanges begründet.

Bei Bellermann findet sich auf S. 104 folgende Lehre:

„Bei dieser Gelegenheit will ich noch bemerken, daß man nicht gern zwei Quinten- und Quartensprünge in einer Richtung macht und überhaupt gern vermeidet, mehrere Sprünge in einer Richtung einander folgen zu lassen. Die Schönheit und Anmut einer Melodie besteht gerade darin, daß sie möglichst alle Stufen ihres Umfanges, sei derselbe groß oder klein, benutzt und nach einem größeren Sprunge aufwärts gern ein kleineres Intervall abwärts nimmt, und umgekehrt. Doch bleibt hier das meiste dem richtigen musikalischen Gefühl des Komponisten überlassen. Das Ungraziöse und Unbeholfene der beiden folgenden Melodien wird jeder empfinden:

127] jonisch (schlecht) dorisch (schlecht)



während die jetzt folgenden jeder gern singen wird, obgleich auch hier in der ersten ein Quint- und Terzsprung hintereinander aufwärts vorkommen:

128] hypoäolisch phrygisch



Und an das hypoäolische Beispiel knüpft er eine Anmerkung: „Es läßt sich nicht leugnen, daß hin und wieder in der Melodie Sprünge wie die hier gegebenen von Quint und kleiner Terz und ähnliche in derselben Richtung von guter Wirkung sind; im gregorianischen Kirchengesange und auch in den protestantischen Kirchenliedern lassen sich manche Beispiele finden. Dem Anfänger in der Komposition ist aber dringend zu raten, daß er dergleichen gänzlich vermeide und namentlich nicht zwei oder drei Sprünge in einer Richtung setze, deren äußerste Tonstufen das Intervall einer Septim, Non oder Dezim

bilden. Abwärtssteigend sind dergleichen Sprünge meistens von noch schlechterer Wirkung als aufwärts."

Wir kommen indessen der Erklärung und Unterscheidung von gut und schlecht in allen diesen Beispielen Bellermanns näher, wenn wir die Gründe nicht eben nur in den Sprüngen selbst, sondern auch in den übrigen Begleitumständen suchen. So muß das von Bellermann mit „Jonisch" bezeichnete Beispiel nicht allein wegen der Sprünge und des offenbaren Durchspringens des Dreiklangs C—G und des Vierklanges C—D als schlecht erklärt werden, sondern weit eher deshalb, weil gar zweimal hintereinander das Durchspringen verübt wird (von c^1 bis c^2 und umgekehrt von c^2 bis d), wodurch allein das Durchspringen als solches erst unangenehm auffällt. Im dorischen Beispiel fehlt es aber der harmonischen Summe des ganzen C. f. an der Terz F überhaupt, so daß das Ohr daher über Bewegung und Sinn der Töne wohl nicht sicher zu entscheiden vermag, und kommen gar noch H und G im weiteren Verlaufe ins Gebege, so wächst dadurch erst recht der Zweifel und die Unbestimmtheit ins ganz Unlösliche. Umgekehrt ist die Bestimmtheit des Dreiklangs: A—E—C im als hypoäolisch bezeichneten Beispiel Bellermanns günstige Ursache davon, daß die im Zwischenverlauf durchgesprungene Sept E—H—D ganz und gar nicht als solche, nicht also als störend auffällt: das Ohr addiert über die vorausgegangenen Sprünge zurück die schon lange erwartete Terz C zu A und E, und so muß trotz den Sprüngen die Einheit und das Gleichgewicht der Melodie wohl als gerettet und gesichert erklärt werden. Das letzte Beispiel versteht sich als gut auch ohne weiteres.

§ 21

Verbot der sogen. Monotonia

Die Wiederholung einer Reihe von Tönen innerhalb des C. f. lenkt auf dieselbe ganz von selbst die Aufmerksamkeit und zerrt sie schon dadurch allein als eine Störerin des allgemeinen Gleichgewichtes aus der ganzen Melodie hervor. Eine solche Wiederholung ist daher im C. f. verboten.

Hierher wäre aber auch z. B. folgender Fehler zu zählen:

129]

wo durchaus nicht etwa eine bestimmte Reihe von Tönen, sondern nur die Höhe des einen Tones A zweimal, und daher einmal eben sicher überflüssig zitiert wird. Um wie viel

besser, weil einheitlicher im Ziele, ist doch gleich z. B. folgende Korrektur derselben Melodie:

130]

Daß aber im freien Satze erst die Wiederholung einer Tonreihe diese zu einem Motiv macht, daß also, was hier im C. f. noch Monotonie heißen muß, als Wiederholung dort gerade das Lebensprinzip bedeutet, habe ich in Bd. I, § 4 f. bereits des näheren erörtert. Welche Arten von Wiederholungen es aber gibt, im kleinen und großen, wird außerdem noch in einem anderen Zusammenhange gezeigt werden.

Albrechtsberger (S. 38): „Monotonie, zu deutsch: die Einheit der Töne oder die Wiederholung einiger Noten, ist hier verboten; im freien Satze aber, der kein Kontrapunkt ist, wird sie oft gefunden. Doch machen gute Meister zum zweiten Male einen anderen Baß, oder andere Mittelstimmen dazu; oder sie wechseln mit den Instrumenten, mit Piano und Forte ab; oder sie setzen diesen gleichen Gedanken zum zweiten Male um eine Oktav höher oder tiefer. Hier sind sie beide ekel- und fehlerhaft, obwohl der Choral variiert ist." Wie naiv doch alle diese Bemerkungen, sofern sie den freien Satz betreffen, wenn auch die Beobachtung, daß dort dasselbe niemals wieder in derselben Weise gesagt werden darf, mehr Wert hat, als es noch gerade in diesem bescheidenen Zusammenhange mit dem Problem der Monotonie offenbar werden kann. Man denke doch nur z. B. an das kompositorische Grundgesetz der Veränderungen auch in der Reprise eines Sonatensatzes, das, so vielfach verkannt, oft genug so manchen Herausgeber klassischer Werke (sogar einen Bülow) zu durchaus falschen und allzu eigenmächtigen Korrekturen verleitet hat, wovon übrigens auch wieder erst später des ausführlichen die Rede sein kann.

Vgl. auch z. B. in den „Beethoven-Studien" von Nottebohm, S. 48, die dort mitgeteilte Korrektur Albrechtsbergers, s. b) der folgenden Figur, der so Beethovens Fehler (s. daselbst a) verbessert:

131]

B. a) A. b)

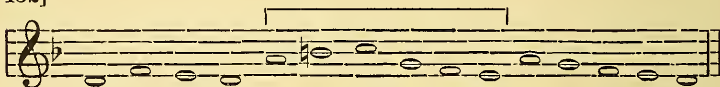
Doch eben vom Standpunkte der Monotonie halte ich daher auch seinen eigenen, später unten in § 23 unter Nr. 7 mitgeteilte C. f.-Aufgabe in Moll für verfehlt.

§ 22

Von der Modulation

Das Verbot des chromatischen Ganges (s. oben § 4 dieses Kapitels) schließt aber nicht aus, daß die Melodie gleichwohl in eine verwandte Tonart eventuell moduliert, sofern die Modulation (etwa nach Art der lautlosen Modulation durch Umdeutung, nach Bd. I, § 64 f., 97, 171 f.) eben durch eine diatonische Umdeutung des betreffenden Intervalls herbeigeführt wird und sonst nur in einem durchaus natürlichen und schicklichen Verhältnis zum Ganzen verbleibt. So mag man in folgendem Beispiel, das eine Variante des auf S. 79 zitierten C. f. von Fux Fig. 40 vorstellt:

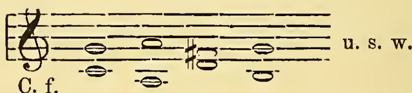
132]



die eingeklammerte Stelle eventuell als Ausbiegung nach C-dur hören, sofern man das Ganze sonst als in D-moll stehend auffaßt.

Albrechtsberger kontrapunktiert auf S. 32 in C-dur:

133]



und bemerkt: „Das N B über Fis in Alt bedeutet, daß das X mit Fleiß angebracht worden ist, weil man auch in die verwandten Tonarten öfters ausweichen darf."

Vgl. in § 23 Cherubinis C. f. unter Nr. 9.

Schluß

§ 23

Von den Schlußformeln

Ist zunächst darüber zwar kein Zweifel, daß wie an den Anfang, so aus denselben Gründen auch an das Ende des C. f. der erste Ton der Tonart selbst gehört, so sind dagegen zu diesem Endton zu gelangen umso viel mehr Möglichkeiten gegeben.

Was nämlich den vorletzten Ton betrifft, so wird er, sofern die Schlußwirkung nur eben in ruhigster und nor-

malster Weise erreicht werden soll, was allein Absicht im C. f. sein kann, stets nur die höhere oder tiefere Sekund sein dürfen. Nennt man die beiden hier in Frage kommenden Sekunden, z. B. in C-dur:

134]



„Leittöne", und zwar den bei a) den abwärts-, den bei b) den aufwärtssteigenden Leitton, so kann die Regel der normalen Schlußsituationen heißen: Der vorletzte Ton muß einer der beiden Leittöne sein.

In Moll stehende C. f.-Melodien müssen als aufwärtssteigenden Leitton statt des diatonalen ganzen Tones ebenfalls einen halben Ton anwenden, z. B. in A-moll:

135]



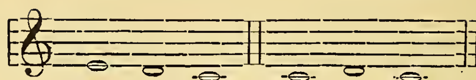
welche Erhöhung aber nur als ein Anleihen bei der gleichnamigen Durtonart (hier A-dur) gedeutet werden kann (vgl. Bd. I, §§ 23, 45).

Doch nicht genug an dem. Die Erfordernisse des fließenden Gesanges sowie eines natürlichsten Schlusses ergreifen weiter auch noch den dritten, also den hinter dem aufwärts- oder abwärtssteigenden Leitton zurückliegenden Ton. Denn um ähnlich nun auch wieder zu dem Leitton selbst nur auf ruhigste Weise zu gelangen und ihm, d. i. dem Leitton, in seine Schlußfunktion desto wirksamer hineinzuhelfen, wird es am tauglichsten sein, wieder nur den Weg einer Sekund zu benutzen. Kann aber, wie selbstverständlich, zu dem Leitton die erwünschte Sekund ebensogut von oben als von unten stoßen, so ergeben sich

bei abwärtssteigendem Leitton,

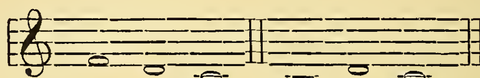
d. i. ad a) der Fig. 134 als Schlußformeln:

136] 1. (von oben) 2. (von unten)



welche Formeln somit von vornherein den folgenden durchaus vorzuziehen sind, wo zum Leitton erst durch das Intervall einer Terz gesprungen wird:

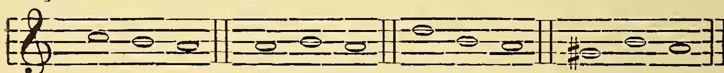
137] 3. 4.



(weniger gut) (noch schlechter)

In Moll ergeben sich die obigen Formeln wie folgt:

138] 1. 2. 3. 4.



(von oben) (von unten) (weniger gut) (noch schlechter)

Will man nun diese vier Formeln (in Dur wie in Moll) durchaus in einer Skala bewerten, so muß man 1. und 2. als gleich gute anerkennen, diese beiden dann besser als Nr. 3 befinden, als die schlechteste aber Nr. 4 hinstellen. Letzteres geschieht aus dem Grunde, weil ja mit H in C-dur (bezw. Gis in A-moll) gleichsam der Weg des aufwärtssteigenden Leittones bereits beschritten wurde, von dem aus doch unmittelbar zu C in C-dur bezw. zu A in A-moll gegangen werden konnte und es daher nur von schwankender Wirkung sein muß, wenn inzwischen vom ursprünglichen Weg ab- und dagegen wieder in das Geleise des abwärtssteigenden Leittones hineingesprungen wurde und dadurch in etwas unreiner und undeutlicher Weise gar beide Wege, nämlich der des aufwärts- und der des abwärtssteigenden Leittones, in Anspruch genommen erscheinen.

Mutatis mutandis ergeben sich dann

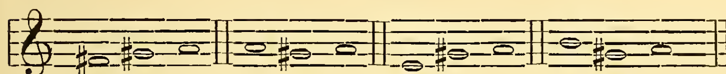
bei aufwärtssteigendem Leitton,

d. i. ad b) der Fig. 134 als Schlußformeln:

139] in Dur:



140] in Moll:



NB. Moll (Fig. 140) verlangt bei 1. zugleich eine Erhöhung des sechsten Tones der Tonart, da ja die übermäßige Sekund (F—Gis) (vgl. hier § 12 und außerdem dazu Bd. I, § 42) vermieden werden muß. Dabei hat die Wertbemessung der einzelnen Formeln im Dienst des C. f. auch wieder nach denselben Prinzipien zu erfolgen, wie bei den (oben Fig. 138) für den abwärtssteigenden Leitton gegebenen Formeln.

Es ist daraus zu ersehen, daß für den C. f. ohne Unterschied des Leittones und nach jeder Richtung hin das Intervall der Terz wohl unter allen Umständen als letzte Grenze des dritten Tones zu bezeichnen ist. Größere Sprünge, wie z. B. die einer Quart oder Quint:

141]



u. s. w.

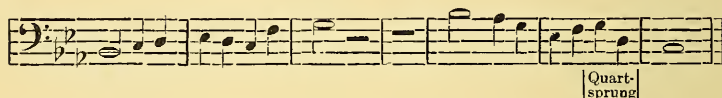
müssen eben die Wirkung des Schlusses aufreißen und dessen Ruhe beeinträchtigen; sie beanspruchen für sich bereits den Ausdruck einer besonderen Stimmung, daher auch den Grund einer solchen; diesem Anspruch aber kann nur im freien Satze entsprochen werden, wo er übrigens auch willkommen ist.

Ist aber im freien Satz, um nun einen Einblick in die Schlüsse desselben zu bieten, der Schluß durchaus nicht mehr auf die horizontale Linie allein, sondern eigentlich noch mehr auf die Harmonie der vertikalen, oder präziser: auf die Folge der V. zur I. Stufe gestellt, so ergibt sich

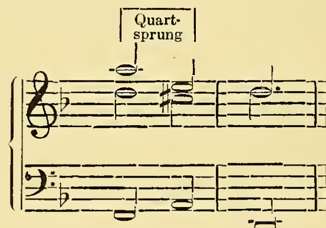
daraus allein schon dort eine Quelle zahlloser Freiheiten, wie sie der C. f. niemals ohne Schaden seines eigenen Zweckes, d. i. des Lehrzweckes, gebrauchen darf.

Folgende Beispiele zeigen den freien Satz auf dem Wege zum Leitton zunächst im ungehinderten Gebrauch auch größerer Intervalle als die Terz, mag sonst die Schlußformel im übrigen sogar an der für den C. f. gültigen Ordnung (Leitton, dann Tonika) in der Melodie festhalten:

142] Brahms, Begräbnisgesang Op. 13.



143] J. S. Bach, engl. Suite D-moll, Gavotte.



144] Beethoven, Trio Op. 1. Nr. 3.



Vgl. dazu auch den Sextsprung in Chopins Beispiel Fig. 113 samt der dort bereits beigegebenen Erklärung.

Sieht man aber, wie Beethoven den Schluß des Adagio aus der Leonore-Ouvertüre Nr. 2 (s. folgende Figur bei a), in der Ouvertüre Nr. 3 (s. bei b) vereinfacht und verbessert:

145] a) b)





so lerne man daran die ehrliche und tiefsinnige Einsicht Beethovens würdigen, der es endlich beim zweiten Anlauf begriffen hat, daß, trotz der Natur des freien Satzes, wie bei a) zu setzen doch alles vergebliche Mühe bleiben müsse: Was soll denn noch bei a) die Erzeugung der Spannung durch Vergrößerung und Pausen, durch das Übersteigen der eigentlichen Schlußlinie bis Des (vgl. oben Fig. 139 bei 4!), und was soll endlich das geheimnisvolle < >? Er sah offenbar ein, daß es an dieser Stelle kein derartiges Geheimnis, am allerwenigsten mit so übertriebenem Selbstzweck mehr geben kann, ja nicht geben darf; daß somit alle Anstrengungen ins leere Nichts toter Wirkungslosigkeit fallen müssen und daß daher nur eben das Einfachste und Kürzeste wie bei b) hier allein am Platze sein müsse.

Was ferner aber die Umgehung des Leittones anbelangt, so heißt es z. B. mit Quintfall zur Tonika:

146] Beethoven, Sonate Op. 2, Nr. 1.



u. s. w.

oder in Kombination des Quintfalles mit dem Leitton:

147] Haydn, Divertimento F-moll, Var. I.



Aus der Tatsache endlich, daß im freien Satz durch den Quintfall der Stufen V zu I die Melodie von ihrem eigenen

Beitrag zur Schlußwirkung in der Art, wie sie der C. f. von ihr durchaus noch forderte, ihrerseits in einigem entlastet wird, folgt zugleich, daß sie (vgl. später übrigens den drei- und vierstimmigen Satz), sich nunmehr erlauben darf, statt immer nur mit dem Ton der Tonika selbst (wie es beim C. f. ja durchaus sein muß), auch mit der Terz oder der Quint der Tonikaharmonie zu schließen. Z. B.:

148] J. S. Bach, Invention.

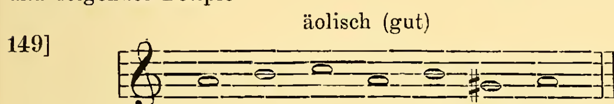


In anderem Sinne gehören hierher auch die Schlüsse von den nur mißverständlicherweise für dorisch, phrygisch oder mixolydisch gehaltenen Choralmelodien. Denn reihen wir diese, sofern sie überhaupt im künstlerischen Sinne gut gebaut sind, in eines der allein zu gelten habenden Systeme ein, d. i. ins Dur oder Moll, so sehen wir die Schlüsse jener Melodien vom Standpunkte eben dieser beiden Systeme nunmehr z. B. auch wieder auf der Quint der Tonikaharmonien, wie hier Fig. 12 und in Bd. I Fig. 141 zeigen.

Daß sich Albrechtsberger nicht scheut, zum Leitton hin einen Sprung gar einer verminderten Quart zu machen (vgl. ähnliche Quartsprünge zum Leitton auf S. 75, Quint- und sogar Sextsprünge auf S. 36 seines Werkes u. s. w.), haben wir oben bei Fig. 80 gesehen, wo auch die Erklärung dieser Erscheinung von seinem Standpunkt aus gegeben wurde: daß ihm dann aber Terzsprünge noch weniger Skrupel bereiten, wird dadurch von selbst begreiflich. In dieser Gleichgültigkeit Albrechtsbergers gegen das Problem des vor dem Leitton zu gebrauchenden Tones ist aber nur eine Verkennung der wahren Aufgabe der Kontrapunktlehre seitens des Autors zu erblicken, der für sich selbst doch sicher den Unterschied in den Wirkungen aller möglichen Formeln wußte, dagegen nicht klar genug empfand, daß nur eben diesen Unterschied zu lehren einzig seine Aufgabe sei, statt sofort bereits im Sinne einer wirklichen Komposition unterschiedslos, d. h. ohne vorher den Unterschied beleuchtet zu haben, alle möglichen Sprünge freizugeben, geschweige zu gebrauchen.

Nur Bellermann nimmt sich Mühe, in einem eigenen Kapitel (IX, S. 120 f.) ausführlich über „die Einrichtung des Schlusses" zu sprechen. Es würde natürlich zu weit führen, das ganze sehr lesenswerte Kapitel hierherzusetzen, nur sei darauf aufmerksam gemacht, daß leider auch dort bei vielem Guten der nicht voll ausgereifte Standpunkt des Autors, dem wir bisher wiederholt begegnet sind, immer wieder hervortritt, nämlich Erkenntnisse und Bewertungen von Wirkungen durch die wirkliche Praxis zu beleuchten, wo beide in so unmittelbaren Zusammenhang (s. Einleitung) zu bringen ja niemals gestattet sein kann. Was soll es doch nur bedeuten, wenn er z. B. schreibt: „Der Terzensprung abwärts in die siebente Stufe ist dagegen gestattet und kommt in einigen Choralmelodien vor" und folgendes Beispiel

149]

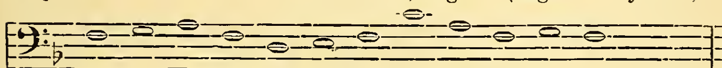


mit „gut" bezeichnet? Was soll denn die (übrigens so vielfältige) Praxis der Choralmelodien hier aussagen, bevor noch an sich selbst die Wirkung eines solchen Terzsprunges gegenüber dem Sekundengang oder anderen größeren Sprüngen dargestellt und begründet wurde, — worauf allein es doch in der Lehre vom Kontrapunkt selbst auch dann noch ankommt, wenn man bei eben dieser Gelegenheit Einblicke zugleich auch in das freie, auf vielen anderen Grundsätzen basierte Tonleben zu bieten beabsichtigt?

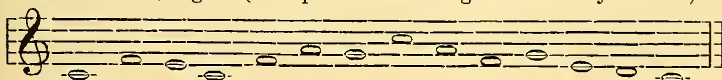
Daß aber Dehn überhaupt gar nicht in die Lage kommen kann, über Schlüsse allgemeines mitzuteilen, ergibt sich aus seiner verhängnisvollen Methode, sogar wirkliche Choräle als C. f. dem Schüler vorzulegen. Haben die Choräle in ihrem Verlaufe doch mehrere Fermaten und mehrere verschiedene Schlüsse! Und welche überflüssige Kompliziertheit und schädliche Verwirrung muß nun daraus für den Lernenden entstehen, der an dieser Stelle gern über Schlußwirkung zunächst doch etwas Einfaches hören soll und muß!

Nun seien den bereits — siehe im § 11 den C. f. von Fux und im § 27 eine eigene Variante desselben — angeführten Melodien hier noch einige weitere hinzugefügt:

150] 1. Fux Tab. II, Fig. 11 (angeblich lydisch).



2. Fux Tab. II, Fig. 13 (transponiert nach angeblich Mixolydischem).



3. Fux IV, 4.

4. Fux II, 17 (transponiert nach Äolischem).

5. Albrechtsberger S. 24.

6. Albrechtsberger S. 29.

7. Albrechtsberger S. 32.

8. Cherubini Ex. 40.

9. Cherubini Ex. 80.

10. H. Sch.

11.

12.

u. s. w.

Mit Absicht zitiere ich hier Melodien von Fux, Albrechtsberger und Cherubini (Bellermann benützt zum größten Teil Melodien von Fux, während Cherubini nur hie und da die letzteren anwendet), um die Haltung dieser Lehrer auch außerhalb des Wortes, also in der Praxis, zu zeigen. Man wird viele Gründe haben, die Melodien von Fux für besser als die von Albrechtsberger oder Cherubini zu halten. Diese Gründe aber nach Maßgabe des bisher Vorgetragenen zu finden, mag dem Leser selbst überlassen bleiben.

II. Abschnitt

Zweistimmiger Satz

---

1. Kapitel

Erste Gattung: Note gegen Note

Allgemeines

§ 1

Begriff des
ntrapunktes

Setzt man über oder unter dem C. f. eine zweite Stimme, so nennt man sie Kontrapunkt.

Eine solche Zweistimmigkeit bringt naturgemäß Situationen mit sich, deren Behandlung ein dankbares Feld für die Differenzierung des musikalischen Sinnes der Lernenden bietet.

§ 2

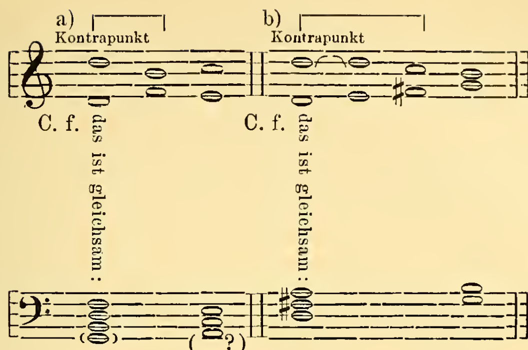
e erlaubten
Intervalle

In dieser Gattung dürfen nur Konsonanzen zur Anwendung gebracht werden.

Das hängt ausschließlich mit der Natur der gegenwärtigen Situation selbst zusammen, die wegen Mangels an Stufen (vgl. Bd. I, § 84 f.) und an reicherer Bewegung des Kontrapunkts es hier ja noch gar nicht in der Macht hätte, den wirklichen Sinn der Dissonanzen zu verdeutlichen.

Müßte doch der Gebrauch von Dissonanzen notwendig wieder zur Bildung größerer harmonischer Einheiten führen, wie es die folgenden Beispiele zeigen:

151]



wo das Ohr bei a) die Folge von: 8—4 zur Summe von H—D—F, bei b) die Intervallfolgen: 8—7—5 zur Summe von D—Fis—(A—)C mit Durchgangston E im C. f. binden müßte, wodurch aber, wie leicht einzusehen, das Gleichgewicht aller Zusammenklänge gar bedenklich leiden würde. Es gäbe da nämlich im ersten Falle einen über zwei harmonische Erscheinungen, im zweiten sogar einen über drei solcher Klänge einzig und allein dominierenden Ton: H bei a) und D bei b), von welchen Tönen allein erst die Bewegung der Stimmen einheitlich abgeleitet und auch sicher verstanden werden könnte.

Das ist es ja eben: Die Konsonanz ist sich selbst Beweises genug; sie ruht in ihrem Wohlklang, sich selbst Anfang und Ende bedeutend; — nicht so aber die Dissonanz, der gegenüber wir durchaus noch nach einem weiteren Beweise ihres Existenzgrundes verlangen; denn weit davon entfernt, in sich selbst zu ruhen, weist sie vielmehr dringend über sich selbst hinaus; sie kann nur in Beziehung auf eine konsonante Einheit, d. i. aus ihr und durch sie begriffen werden, weshalb eben nur die konsonante Einheit Anfang und Ende der Dissonanz bedeutet.

In diesem Sinne offenbart die Konsonanz einen absoluten Charakter, die Dissonanz dagegen bloß einen relativen und derivativen: Am Anfang ist die Konsonanz! — Sie ist das Primäre, ein Sekundäres die Dissonanz!

Daraus folgt aber, daß die Dissonanz wohl erst (und zwar durch eine Konsonanz) erwiesen werden muß, während

die Konsonanz, auf ihren Wohlklang gestützt, und daher voraussetzungsloser, keines weiteren Beweises mehr bedarf. Wo nun aber — und das ist hier augenblicklich die Frage — den Beweis für die Notwendigkeit einer Dissonanz in der kontrapunktischen Aufgabe hernehmen, die ja der Führung und des Zwanges der Stufen entbehrt? Wir haben daher in den Aufgaben, wie sie hier zunächst in Frage kommen, die Dissonanz als ein völlig Unbeweisbares vorläufig zu meiden, und die Klänge ausschließlich auf die Konsonanz zu stützen, die allezeit, sobald Beweismöglichkeiten für die Dissonanz fehlen, ja eben schon an sich das erste Prinzip, die erste Logik der Zusammenklänge bedeutet.

Wir werden allerdings später sehen, wie über einem wirklich liegenbleibenden Ton des C. f. — das ist eben der wesentliche Unterschied der gegenwärtigen und künftigen Situation — unter gewissen Voraussetzungen auch dissonante Klänge dahinziehen können; wie immer aber dort die Situationen erscheinen werden, stets wird der Grundsatz: „Am Anfang ist die Konsonanz!“ unveränderte Geltung behalten.

Erst der freie Satz vermag selbst auf ein wirkliches und deutliches Liegenbleiben des sammelnden Tones (wie es der C. f. bei den Aufgaben der späteren Gattungen ist) zu verzichten und auch nur ideelle Töne anzunehmen, denen das Tragen von Dissonanzen durchaus zugemutet werden kann. Doch freilich sind diese ideellen Töne so im Gefühl gegenwärtig, daß sie in diesem Sinne auch wieder als reell bezeichnet werden können. In der Hauptsache sind es ja dort die Stufen, die ihren eigenen geheimen Gang haben (vgl. Bd. I, § 76 f.), und eben das Vertrautsein unseres Gefühls mit dem letzteren macht uns die Annahme jener ideellen außerhalb der wirklichen Stimmführung liegenden Töne selbstverständlich.

Unbeschadet aller Freiheit hat aber auch im freien Satze das von der Kontrapunktslehre gepredigte Hauptprinzip: „Am Anfang ist die Konsonanz!“ praktische Bedeutung: auch dort stelle man auf die Konsonanz, was man als Disso-

nanz weder beweisen kann noch auch mag! O! möchten doch die Künstler von heute endlich einsehen, welche Utopie es ist, zu glauben, es könnte die Natur unserer Sinne jemals der Dissonanz eine Ebenbürtigkeit mit der Konsonanz einräumen! Beide, nämlich die Konsonanz und Dissonanz, können nicht dieselbe Rolle haben, — dafür sorgt doch schon das Grundgesetz der Natur überhaupt, niemals dasselbe in derselben Art noch einmal zu setzen!

§ 3

Warum die Quart in de vertikalen Richtung v boten wird

Haben wir zu den Konsonanzen, wie sie die Melodie in der horizontalen Linie gebraucht, die Intervalle: 8, 5, 4 als die vollkommenen, 3 und 6 aber als die unvollkommenen (vgl. Bd. I, § 73 und hier I, 2, § 10) gezählt, so muß indessen in vertikaler Richtung davon eine einzige Ausnahme gemacht werden: Die Quart ist es nämlich, die hier, in der vertikalen Richtung ausnahmsweise als Dissonanz zu gelten hat und daher durchaus verboten ist.

Der Grund dieses Verbotes aber ist folgender: Wie schon aus Abschnitt I, Kap. 2, § 13 bekannt, ist die Quart ein Grenzintervall des harmonischen Dreiklanges, der Quint als dem originalen Grenzintervall nur eben darin nachstehend, daß sie auf dem Wege der künstlichen Umkehrung, also sekundär, gewonnen wird. Als invertiertes Grenzintervall läßt sie somit die Vollkommenheit der Quint von vornherein vermissen und nun liegt es des weiteren an der hier gegenüber der horizontalen Linie so wesentlich veränderten Situation der vertikalen Richtung, weshalb der Mangel an Vollkommenheit hier plötzlich wirklich störend auftritt, während derselbe Mangel in der horizontalen Richtung der Melodie zum Verbote noch nicht führen konnte. Während nämlich in der horizontalen Richtung, wie ebenfalls an zitierter Stelle ausgeführt wurde, das Nacheinander im Melodischen dem musikalischen Sinn gleichsam Zeit läßt und mindestens gestattet, den nötigen Umweg über die Quint zu machen, ist es hier die Gleichzeitigkeit im Erklingen beider Stimmen, die die entsprechende originale Quint vorauszuempfinden

leider einfach unmöglich macht. Die Gleichzeitigkeit der vertikalen Richtung ist ein fait accompli, eine fertige Tatsache, der gegenüber es gar nicht mehr möglich ist, anders als zu spät mit dem Empfinden der Quint nachzuhinken. Daraus folgt, daß im Augenblick, da zwei Töne zu einer Quart zusammenklingen, diese Gleichzeitigkeit bereits und zwar plötzlich ein Hindernis bildet, zur Vollkommenheit des Grenzintervalls, wie sie die Quint darbietet, selbst noch auf einem Umweg zu gelangen. Es bleibt daher nur mehr übrig, nachdem die Vollkommenheit der Wirkung (wie die bei der Quint) selbst im Nachhinein durchaus nicht zu erreichen ist, sich damit zu bescheiden, eben mindestens im Nachhinein zu prüfen, ob die gleichzeitig angeschlagene Quart nun wirklich die Umkehrung einer originalen Quint vorstellen und in diesem Sinne auch das Grenzintervall bilden wollte oder vielleicht etwas anderes; — vermag doch nämlich eine Quart in vertikaler Richtung, da sie nun eben einmal verhindert ist, die Begrenzung des Dreiklanges restlos vollkommen auszudrücken, just aus dem Grunde dieses Mangels — der ja, wie wir wissen, eine vollkommene Konsonanz sofort bereits in eine Dissonanz verwandeln muß! — auch einen Vorhalt oder eine Wechselnote mit eben dissonantem Charakter darzustellen.

Um die Zweifel der vertikalen Quartsituation anschaulich zu machen, diene zunächst ein zweistimmiger Aufriß: Ist die Quart, wie bei a) der nachfolgenden Figur, ein Grenzintervall des Dreiklanges, oder wie bei b) ein Vorhalt bezw. eine Wechselnote wie bei c)?

152]

(Vorhalt) (Wechselnote)

a) ? oder: b) ? oder: c) ? ?

u. s. w.

Man kann es auch so sagen: Der Zweifel, der sich an die vertikal angeschlagene Quart klammert, ob diese nämlich eine Umkehrung der Quint und als solche eine vollkommene

Konsonanz zu sein prätendiert, oder ob sie nur ein Vorhalt oder dgl. ist, — dieser Zweifel rührt eben daher, daß die Situation des gleichzeitigen Erklingens beider die Quart ausmachenden Töne es leider verhindert, den Charakter des Grenzintervalls, der immerhin ja auch in der Quart enthalten sein kann, mit derselben Unbedingtheit und Vollkommenheit auszusprechen, wie er der Quint eigentümlich ist. Dieses Weniger an Vollkommenheit muß nun aber hier, wo aus der neuen Situation gar neue, in der horizontalen Richtung noch unbekannte — ja unmögliche Zweifel (ob die Quart nicht ein Vorhalt oder dergleichen ist) entstehen können, zugleich zur Ursache werden, weshalb die Quart zur Dissonanz eben in dieser Lage — wohlgemerkt also nur ausnahmsweise! — herabgedrückt werden muß.

Es ergibt sich aber daraus schon e contrario, — um das Problem der Quart nun auch weiter zu verfolgen — daß die Quart sofort ihre ursprüngliche Konsonanzhaftigkeit wieder gewinnt, sobald sie aus dem Zwange einer (Grenzintervall-)Konkurrenz mit der Quint heraustritt, d. h. sobald ihr Charakter als Grenzintervall mindestens nicht mehr so stark und ausschließlich im Vordergrunde steht. Das ist z. B. der Fall, wenn beim drei- oder mehrstimmigen Satz die Quart nicht gerade das tiefste Intervall ist (wo sie dann wieder die alten Zweifel aufrühren würde), sondern in den oberen Stimmen sich befindet. Z. B.:

153]



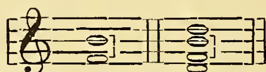
Denn in dieser Lage kommen, von unten hinauf gehört, zunächst zur Wirkung, bei a) eine Terz: E—G, hernach eine Sext: E—C, bei b) eine Terz: C—E, eine Quint: C—G, und endlich eine Oktav: C—C; keinesfalls aber stehen mehr im Vordergrunde etwa die Quarten: G—C, am allerwenigsten doch allzu drastisch gar als Grenzintervalle.

Oder anders: Der auch in diesen Fällen der Quart immerhin doch vorhandene Charakter eines bedenklicheren Grenz-

intervalls zweiter Güte wird durch die noch stärker sich vordrängenden und zweifelsfreieren Wirkungen der anderen von der tiefsten Stimme aus gewonnenen Intervalle völlig wettgemacht.

Das Minus der Quart als Grenzintervall gegenüber der Quint fällt in diesen Situationen übrigens so wenig auf, daß sogar die übermäßige Quart hier bereits gestattet werden muß, z. B.:

154]



und zwar letzteres besonders in Anbetracht dessen, daß das leidige Beisammensein der Töne H und F in derselben Diatonie (vgl. darüber Bd. I, §§ 17, 18, 58 und 65) ihre Begegnung im Satze, zumal im mehrstimmigen, ja einfach zu einer unausweichlichen Notwendigkeit macht.

Im freien Satz geben dann freilich die Stufen eine Handhabe, sich oft leichter und rascher über den Charakter einer Quart als tiefsten Intervalles zu orientieren.

So z. B.:

155] Haydn, Divertimento F-moll.

6
4

As-dur: I — VI — II — V —
As — F — B — Es —

6
4

I
As

u. s. w. nach F-moll.

Hier nämlich erwartet wohl unser Gefühl beim zweiten Viertel des Taktes 2 nach dem F^7 als einer VI. Stufe eine fallende Quint B als die II. Stufe, und wenn nun auch die Harmonie der letzteren sich bloß durch die Umkehrung der Quart, also minder vollkommen, ausdrückt, so ist unser Stufengefühl durch seine Logik und Uebermacht dennoch in der Lage, über die Unvollkommenheit des Grenzintervalls und über den Augenblick des Zweifels (ob wir es wirklich auch mit einem solchen hier zu tun haben) mindestens im raschesten Tempo hinwegzugehen, und zur Überzeugung zu gelangen, daß hier die Quart durchaus nur als Umkehrung der Quint gemeint war. Ebenso ist es im nächsten Takt bei Gelegenheit des Quintfalles Es—As (V—I) mit der Quart Es—As des zweiten Viertels, die wir nach dem vorigen gar nicht erst mehr anders hören, denn als Quint As—Es innerhalb des Tonikadreiklanges. Vgl. Bd. I, Fig. 62, Takt 3—4; Fig. 101, S. 147, Takt 6, 7 und 8!

Wie man sieht, gewinnt der Gang der tiefsten Stimme an fließendem Charakter eben dadurch, daß sie beim Stufenwechsel just den Quintsprung vermeidet und lieber die $\frac{6}{4}$-Lage der neuen Stufenharmonie ausnützt. So wird dem Baß ein starker Sprung erspart und ein ruhigerer Gang verbürgt; und eben dieser Ersparnis halber gebraucht der freie Satz die $\frac{4}{6}$-Umkehrung gerne auch in Situationen, wie es die folgenden sind:

156] Wagner, Tristan und Isolde.

a)

u. s. w.

6

As-dur: I^4 — V

Brahms, Intermezzo, Op. 117, Nr. 2.

b)

pp

u. s. w.

6 6

I^4 — II — V — I^4

Es-moll: Orgelp.: I^4 (folgen: VI—II u. s. w.)

Wohl aber zu unterscheiden von solchem Gebrauch ist der Effekt einer $^6_4$-Umkehrung, welche bloß innerer Bestandteil eines Orgelpunktes ist: vgl. Bd. I, Fig. 82, 86, 93 u. s. w. — Endlich sei bei dieser Gelegenheit noch vor dem Mißbrauch des $^6_4$-Akkordes gewarnt, der heute nur allzuoft getrieben wird, bloß einzig in der Absicht, die Baßtöne so lang als möglich unverändert liegen zu lassen! —

Ferner ist der freie Satz freilich auch in der Lage, selbst den als tiefste Intervalle fungierenden Quarten noch allerhand Begünstigungen zu gewähren, wenn man bedenkt, daß er durch abstraktes Hinzufügen einer Stufe unterhalb der Quarten diese doch einfach wieder nur zu oberen Stimmen macht, z. B.:

157] Vgl. z. B. Schumann, Klavierquartett Es-dur, erster Satz.

(l. H.) *sf*

* * *molto cresc.* *rit.*

Läßt doch hier eben die V. Stufe der Es-dur-Tonart — auch übrigens schon äußerlich durch die beiden flankierenden Oktaven $_1$B—B ersichtlich gemacht — alle scheinbar tiefsten Quarten in die Höhe emporsteigen, wo sie dann über dem Grundton B doch nur im erlaubten Durchgang dahinziehen.

Ohne solchen deutlichen Grundton zwar, gleichwohl aber

auf Stufen gestützt, die unser Gefühl dem Harmonienwechsel selbst zu Grunde legt, erscheinen solche Tiefquarten in folgendem Beispiel:

158] S. Bach, engl. Suite D-moll. Gigue.



A — E$^{\sharp 3}$ — A$^{\sharp 3}$ — H$^{\sharp 5}_{\sharp 3}$ — E$^{\flat 5}$ — D$^{\sharp 3}$ — G$^{\natural 3}$ — A$^{\sharp 3}$ — D

|IV — V — I| |I — IV — V — I

Doch begibt sich deswegen der freie Satz durchaus nicht des Rechtes, unter Umständen anderseits auch von der Spannung Gebrauch zu machen, die die Quart, wenn sie am tiefsten steht, gerade durch ihr unbestimmtes Wesen (ganz so wie in den C. f.-Aufgaben) erregt. Z. B.:

159] Beethoven, VII. Symph., Allegretto.



Eben die von der Quart herrührenden Zweifel: ob wir es hier mit einer Umkehrung des Molldreiklanges auf A als der I. Stufe zu tun haben oder mit einem frei eintretenden Vorhalt zum Grundton E, als müßte dann die Folge gar so

160]



heißen, eignen sich wohl ganz vortrefflich dazu, eine spannende Einleitung abzugeben.

In Takt 3 folgenden Beispiels:

161] Beethoven, IX. Symph., erster Satz.

f *sf* *f* *dim.* *p*

sf *sf* *sf* *sf*

u. s. w.

D-moll: ♯IV — V^{6}_{4} — — I

zwingt uns allerdings die Logik der Stufenfolge beim zweiten Viertel — zumal nach der erhöhten IV. Stufe (Gis) — durchaus eben nur die V. Stufe anzunehmen, so daß wir von hier aus die Quart zunächst als Vorhalt der Terz zu hören willens sind:

$$A^{\binom{6-5}{4-3}}\ D$$

D-moll: V — I

überraschenderweise bleibt die so erwartete Auflösung aber aus, trotzdem in Takt 4 die Bässe sogar noch einmal Gelegenheit haben, den Dominantenton A anzuschlagen; statt dessen folgt kurzen Streichs einfach — die Tonika. War am Ende dann die Quart kein Vorhalt, sondern nur Umkehrung der Quint, und war somit dort nicht die V., sondern die I. Stufe zu hören? Jedenfalls ist es nur die Quart, die, in tiefster Lage gesetzt, solche Rätsel aufgeben konnte. Denn wenn man nun auch, nach rückwärts vom letzten Ziel aus die Dinge betrachtend, erst recht nicht leugnen darf, vor der Tonika die V. Stufe gehört zu haben und daher lieber eine Ellipse der erwarteten Auflösung: $^{5}_{\sharp 3}$ dort anzunehmen sich entschließt, so bleibt es nichtsdestoweniger, und zwar doch mindestens bis zum entscheidenden Augenblick wahr, daß die Spannung der Quart allein die Voraus-

setzung unserer Erwartung und unserer Enttäuschung war. (Man beachte indessen, wie zu Beginn des letzten Taktes in obigem Beispiel mit den unscheinbaren zwei Zweiunddreißigsteln cis^2 und d^2 Beethoven unserer getäuschten Erwartung der Dominantenharmonie mindestens noch nachträglich Rechnung zu tragen sucht, und insbesondere klingt das cis^2 in jenem Winkelchen wie ein letzter scheidender Blick, der den gemeinten Gegenstand der Sehnsucht [d. i. die Harmonie der Dominante] nicht ganz hat erreichen können!)

Man vergleiche in Schumanns „Waldszenen“ Nr. 1 eine ähnlich geniale Konstruktion des $^6_4$-Akkordes im achten Takt vor Schluß.

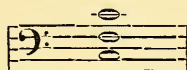
Bei Fux lesen wir im Kap. XVII, S. 38 ff.: „Wer siehet nicht, daß in diesem Exempel

162] Tab. I, Fig. 2.



keineswegs die Quarte, sondern die Quinte und die Octave stecket? Denn die Intervallen sind nach ihrem Grundton, nicht nach ihren mittleren Theilen abzumessen,“ . . . „Verstehet man aber die Quarte die aus der arithmetischen Theilung entsprungen,

163] Tab. I, 4.



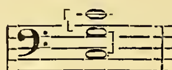
so weiß ich nicht, wie sie solche unter die Consonanzen setzen können. Es müßte denn jemand glauben, daß solche von den Alten nicht nur in Gedancken, weil dieses Intervall von der unmittelbaren Theilung der Octave herkommet, sondern auch im Gebrauch vor eine Consonanz gehalten worden. Ich will nicht streiten, wenn jemand dieses behaupten wollte; Allein der durch so viele Jahrhunderte eingeführte Gebrauch scheint allerdings solchen entgegen zu seyn, nach welchem wir uns doch richten müssen; indem itzo die Erfahrung lehret, daß der Gebrauch derselben von dem Gebrauch der übrigen Consonanzen keineswegs abweichet, auch nicht anders als durch eine Syncope oder Bindung gesetzet wird. Gewiß ist es, daß die Quarte weniger widrig klinget, als die übrigen Dissonanzen, und den Ohren erträglicher ist, doch aber ist das Gehöre bey Vernehmung derselben noch nicht völlig zufrieden, z. B.

164] Tab. I, 5.



sondern erwartet noch unten die Quinte offenbar, z. B.

165] Tab. I, 6.



Mit wie leisen Worten pocht noch Fux im letzten Satz auf das tief unten ruhende Geheimnis der dissonanzgewordenen Quart: er weist auf den Zweifel hin, ob nicht die Quart im gegebenen Fall nur Umkehrung der Quint sei, welcher Zweifel Ursache davon sei, daß das Ohr „noch nicht völlig zufrieden“ sein könne. Aber wie unsicher und zagend die Schlüsse, die er daraus zieht.

Hören wir Bellermann (S. 128 ff.): „III. Zu jener dritten Klasse, welche gleichsam zwischen den Consonanzen und Dissonanzen steht, rechnen wir die reine Quarte und den Tritonus mit der verminderten Quinte. Obwohl die erstgenannte, die reine Quarte, wie wir oben gesehen haben, als Umkehrung der reinen Quinte zu den ursprünglichen Intervallen zu zählen ist, und in dem einfachen Schwingungsverhältnis 3 : 4 steht und jene beiden anderen Intervalle erst mittelbar entstanden sind und die kompliziertesten Schwingungszahlen der diatonischen Tonleiter (nämlich 32 : 45 und 45 : 64) aufweisen, so werden dennoch alle drei in gewissen weiter unten zu besprechenden Fällen als unvollkommene Consonanzen, in anderen dagegen als wirkliche Dissonanzen behandelt. Der Deutlichkeit wegen bespreche ich hier die betreffenden Intervalle einzeln:

a) Die reine Quarte ist stets Dissonanz im zweistimmigen Satz,

166]



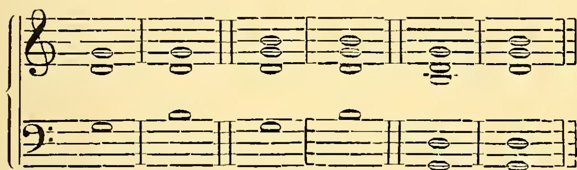
und ferner dann im drei-, vier- und mehrstimmigen, wenn der tiefere ihrer beiden Töne zugleich der tiefste eines drei-, vier- und mehrstimmigen Zusammenklanges ist, also stets im Sext-Quarten-Akkord, wie hier:

167]



Als unvollkommene Consonanz erscheint sie dagegen, wenn sie von zwei Mittel- oder Oberstimmen hervorgebracht wird. Fügen wir also jenen obigen Tonverbindungen einen tieferen consonierenden Ton hinzu, so verliert die dann in der Mitte oder oben gelegene Quarte ihre dissonierende Eigenschaft und wird zur unvollkommenen Consonanz.

168]



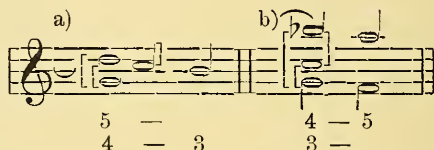
Diese Erscheinung läßt sich auf folgende Weise erklären: wir sehen die tiefste Stimme eines Zusammenklanges als den Grund an, auf welchem die höheren Stimmen aufgebaut sind, und messen von diesem Grunde aus die Töne. Setzen wir nun zu einer Quarte einen dritten tieferen Ton, der mit jedem der beiden Quartentöne consoniert (also entweder die tiefere Oktave oder die tiefere Sexte des höheren Quartentones), so hört das Ohr im ersteren Falle vom Baß aus gemessen eine Quarte und eine Octave, im anderen eine Terz und eine Sexte, und die zwischen den beiden Oberstimmen liegende Quarte scheint gänzlich zu verschwinden.

Ein solches Verschwinden der Dissonanz durch einen hinzutretenden Baßton geschieht selbstverständlich nur bei der Quarte, die ja ihrem Wesen nach eigentlich Consonanz ist.“ Ich unterbreche hier Bellermann und frage nach alledem nun erst recht: Warum ist dann die Quart im zweistimmigen Satz als Dissonanz erklärt worden? Es scheint nämlich Bellermann offenbar gar nicht zu merken, daß er die Dissonanzwerdung der Quart nur so inzwischen für sich angenommen und behauptet hat, ohne sie uns aber noch erwiesen zu haben, und wenn er, am Schluß der Gedankenreihe angelangt, wie oben erklärt, die Quarte sei „ihrem Wesen nach eigentlich Konsonanz“, so versteht man seinen Ausgangspunkt: „Die reine Quarte ist stets Dissonanz im zweistimmigen Satz“, doch schon ganz und gar nicht. Was hat also Bellermann bewiesen? Nichts andres, als daß die Quart aufhört Dissonanz zu sein, wenn sie nicht das tiefste Intervall ist, was aber doch voraussetzt, daß er irgendwo erst erwiesen haben müßte, daß

die Quart sonst eben Dissonanz zu sein beginnt, wenn sie am tiefsten sich befindet; gerade dieses aber — also das Wichtigste — fehlt in Bellermanns Auseinandersetzung.

„Etwas anderes ist es dagegen, wenn zwei Oberstimmen in einem wirklich dissonierenden Verhältnis stehen, z. B. eine Secunde oder Septime bilden. Diese Intervalle können sich ihrer viel complicierteren Schwingungszahlen wegen, und da sie thatsächlich Dissonanzen sind, niemals dem Gehöre entziehen.“ Leider muß ich hier Bellermann wieder ins Wort fallen: Es ist ganz unwesentlich, bei den Oberstimmen gerade daraus einen so wesentlichen Unterschied zwischen einer Quart und einer beliebigen anderen Dissonanz zu machen, da ja auch in Fällen wie z. B.:

169]



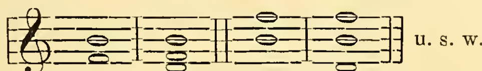
mehr noch als etwa die Quart und die Sekund bei a), bezw. die Quart und die Sept bei b) doch wieder nur von unten herauf die Quart und Quint bei a), die Quart und Terz aber bei b) gehört werden. Ist es doch, wenn zwischen zwei Oberstimmen eine Dissonanz ausbricht, wie die Sekund oder Sept in den soeben angeführten Beispielen, eigentlich erst recht so, daß weniger diese Intervalle bei den Oberstimmen aus eigenem Grunde dissonieren, als vielmehr umgekehrt, weil sie beide nicht in denselben Dreiklang münden können. Nur weil eine Quint und eine Quart nicht eben beide zugleich Teile desselben Dreiklangs sein können (vgl. Bd. I, § 17), nur deswegen allein müssen sie auch oben untereinander dissonieren, und je nach der Lage bald eine Sekund, bald eine Sept bilden. Aber es ist klar, daß diese Tatsache doch ganz unwesentlich ist gegenüber der wichtigeren, daß ein Ton gerade zum Grundton dissoniert und worin er zu diesem eben dissoniert, und so bleibt gegenüber der Beweisführung Bellermanns die Frage noch immer offen, weshalb die Quart, nur wenn sie das tiefste Intervall ist, gerade Dissonanz ist, da sie sonst bei den Oberstimmen es nicht mehr ist, und es dort überhaupt nicht weiter erst wesentlich darauf anzukommen braucht, welches Intervall es sei, ob ein konsonantes oder dissonantes, ob eine Quart, Sekund oder Sept.

Was endlich die übermäßige Quart anbelangt, meint Bellermann (S. 129): „Eine eigentümliche Ausnahme hiervon macht indessen die übermäßige Quarte (der Tritonus) mit ihrer Umkehrung, der verminderten Quinte, worüber weiter unten gesprochen wird.“ Und S. 130:

b) „Der Tritonus und die Umkehrung desselben, die verminderte Quinte, sind von den alten Komponisten nur in seltenen Fällen als

wirkliche Dissonanzen auf Arsis gebraucht worden. . . . Zwischen zwei Mittelstimmen aber, oder zwischen einer Mittel- und der Oberstimme kommen beide Intervalle verhältnismäßig häufig vor und haben dann, wie die reine Quarte, die Rechte einer unvollkommenen Consonanz. Der sie begleitende Baßton muß aber mit jedem ihrer Töne in einem consonierenden Verhältnis stehen. Es gibt demnach nur eine Art der Verbindung, in welcher sie anwendbar sind, nämlich:

170]



Mit ungleich schärferer Empfindung sehen wir in der Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille die beiden Autoren dem Problem der Quart als einer vorübergehenden Dissonanz nähertreten. Wir lesen im § 14 (S. 34 ff.): „Sext und Quart sind an und für sich nichts weniger als zweifellos konsonante Intervalle; sie sind es nur insofern und nur so lange, als sie in der Auffassung von Umkehrungen des Terz- bezw. Quintintervalls auftreten. Denn für das harmonisch empfindende Gehör ist nicht das konsonierende Intervall das Primäre, sondern der konsonierende Akkord (der Dreiklang). Reine Oktav, reine Quint, große und kleine Terz sind für den Musiker nur deshalb konsonierende Intervalle, weil sie Bestandteile des Dur- oder Molldreiklangs sind; nicht aber leitet sich etwa umgekehrt die Konsonanz des Dur- und Molldreiklangs von seiner Zusammensetzung aus „konsonierenden Intervallen“ ab.

Wenn nun also bei den Intervallen der Quart und Sext immer der harmonische Zusammenhang darüber entscheiden muß, ob sie in einem gegebenen Falle als Umkehrungsintervalle und damit als konsonant oder als Wechselnoten (Vorhalts- bezw. Durchgangstöne), und in dieser Eigenschaft als dissonant anzusehen sind, kommt ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Intervallen sofort zur Geltung, wenn wir sie in Bezug auf diesen ihren Doppelcharakter miteinander vergleichen. Es ist nämlich bei der Sext die Auffassung als Umkehrungsintervall das Näherliegende, während hingegen die Quart leichter als Dissonierendes denn als Umkehrung eines konsonierenden Intervalls gehört wird. Das wird evident, wenn wir beide Intervalle isoliert betrachten.

Schlägt man eine große oder kleine Sext allein an, so hört man sie ohne weiteres als Umkehrung einer kleinen oder großen Terz, also als zweifellos konsonierendes Intervall. Eine andere Auffassung (etwa als Vorhalt vor der Quint) müßte unserem Empfinden durch den Zusammenhang, in dem die Sext auftritt, erst aufgenötigt werden; sie stellt sich nur dann ein, wenn wir mit jener ersten Auffassung aus irgend einem Grunde nicht auskommen können. Das Ohr hat für die

Konsonanzauffassung der Sext das, was die Rechtsgelehrten eine praesumtio juris nennen: sie gilt so lange als konsonant, bis die gegenteilige Überzeugung mit Gewalt sich aufdrängt.

Umgekehrt verhält sich die reine Quart. Hört man diese für sich allein, so denkt man zunächst nicht an die Umkehrung des Quintintervalls, sondern man hört ganz unmittelbar einen Vorhalt vor der (großen oder kleinen) Terz. Das harmonische Empfinden präsumiert sie als Dissonanz, und der konsonanten Auffassung (als Umkehrungsintervall) geben wir erst dann und nur dann Raum, wenn uns der Zusammenhang dazu zwingt.

Damit ist die alte Streitfrage, ob die Quart als Konsonanz oder als Dissonanz anzusehen sei, einwandfrei gelöst. In rein akustischer Beziehung ist die Quart Konsonanz und zwar ausschließlich Konsonanz. Aber dieser akustische Konsonanzbegriff geht den Musiker als solchen gar nichts an. In harmonischer Hinsicht kann die Quart sowohl Konsonanz als auch Dissonanz sein, je nachdem das Ohr sie als Umkehrung der reinen Quint oder als (obere) Wechselnote der (großen bezw. kleinen) Terz (eventuell auch als untere Wechselnote der reinen Quint) auffaßt. Die Eigentümlichkeit des musikalischen Eindrucks der Quart beruht aber darauf, daß die Auffassung als Wechselnote, und zwar ganz besonders bei der isolierten Quart, die näherliegende ist. Daher denn auch die alte Kontrapunktregel, daß im zweistimmigen strengen Satz die reine Quart immer als Dissonanz zu behandeln sei.“

Angesichts einer Deutung, die doch um so viel höher steht als z. B. die Bellermanns, tut es mir nun wirklich leid, nicht bestätigen zu können, daß sie schon, wie die Autoren versichern, die alte Streitfrage einwandfrei gelöst hätte. Denn gerade der tiefste Punkt, den sie erreichen, bedarf noch erst einer weiteren selbständigen Erläuterung. Es ist ja nicht genug, zu sagen, daß unser „harmonisches Empfinden die Quart als Dissonanz präsumiere“, weil „die Auffassung als Wechselnote, und zwar ganz besonders bei der isolierten Quart, die näherliegende sei“, abgesehen davon, daß, wie oben das Beispiel Haydns gezeigt hat, diese Präsumtion doch nur eine eingebildete, und vor der Macht und der Orientierungskraft der Stufen, die eben eine andere Präsumtion an ihre Stelle setzen können, zuweilen auch schwindet. Denn eben darum würde es sich doch erst handeln, den Grund dafür anzugeben, weshalb unserer Empfindung gerade die eine Auffassung näher liegt als die andere. Daß die beiden Autoren nun auch schon selbst diesen gründlichen Mangel ihrer Beweisführung empfunden haben, beweist am besten die Tatsache, daß sie auf die Urfrage eine Antwort gesucht haben. In einer Fußnote (S. 36—37) teilen sie diese mit: „Die Erörterung der Frage, warum sich Quart und Sext in Bezug auf ihre konsonante oder dissonante Auffassung

so verschieden verhalten, gehört nicht eigentlich in den Bereich unserer Betrachtungen. Doch sei wenigstens kurz darauf hingewiesen, daß hier etwas mit in Frage zu kommen scheint, das zwar nicht (wie man früher meinte) als primäres, wohl aber als ein unter Umständen nicht unwichtiges sekundäres Merkmal bei der Konsonanz- bezw. Dissonanzbeurteilung zu gelten hat: nämlich der Grad der Annehmlichkeit (des ‚Wohlklangs') der Intervalle. Man wird die Erfahrung bestätigt finden, daß unter sonst gleichen Verhältnissen ein Intervall vom Ohr umso williger als Konsonanz gehört werden wird, je wohlklingender es ist. Nun klingt von allen gemeinhin als konsonant geltenden Intervallen die reine Quart uns entschieden am wenigsten angenehm und jedenfalls weit unangenehmer als die große und kleine Sext, woher denn wohl die Erschwerung ihrer konsonanten Auffassung rühren mag.“ Hier war aber, wie ich glaube, einzig und allein zu antworten: daß nur die Unvollkommenheit der Quart als eines Grenzintervalls in Betracht komme und als Grund davon anzunehmen sei, weshalb das Ohr beim Anhören einer als tiefstes Intervall vorkommenden Quart in Zweifel über ihren Sinn geraten müsse, welche Zweifel bei einer sonst vollkommenen Konsonanz dann nun eben schon allein genügen müssen, in dieser Situation die Quart für dissonant zu erklären. Welche Bewandtnis es aber mit der von beiden Autoren auch schon in diesem Zusammenhang zitierten Sext hat, ist Gegenstand des nachfolgenden Paragraphen.

§ 4

Nähere Unterscheidungen bei den erlaubten Konsonanzen

Der Einklang tritt erst im zweistimmigen Satz völlig plastisch in Erscheinung, und zwar: als Übereinstimmung zweier verschiedener Stimmen in Bezug auf die absolute wie relative Höhe eines Tones. Während er nämlich in der horizontalen Richtung, wenn überhaupt, so bestenfalls doch vielleicht nur in der Form der Tonwiederholung, und dazu nicht einmal noch im C. f. selbst, sondern, wie wir später sehen werden, wohl erst im Kontrapunkt angenommen werden kann, ist er hier, in der vertikalen Richtung, eben zum erstenmal ein reales und selbständiges Intervall, — trotzdem er doch, wie selbstverständlich, der Obertonreihe fremd bleiben muß.

Dagegen gibt uns gerade die Obertonreihe in Bezug auf die anderen Konsonanzen (vgl. auch das in Abschn. I, Kap. 2, § 11—15 hierüber Gesagte) auch für die Praxis der Stimmführung wertvolle Aufschlüsse.

Sie ist es, die uns bestätigt, daß die Oktav das vollkommenste Intervall ist, da sie die Identität des Tones bei Differenziertheit nur der Höhe aufweist.

Als zunächst etwas weniger vollkommen erweist sich nach ihr dann zwar die Quint, sofern nämlich diese dem Grundton nicht mehr einfach bloß eine Wiederholung desselben, sondern bereits auch einen neuen Ton entgegenstellt; drückt der letztere nichtsdestoweniger aber in der vollkommensten Weise wieder eine andere Eigenschaft aus, nämlich: die letztmögliche Grenze der Dreiklangswirkung jenes Grundtones vorzustellen, d. i. gehört die Quint ihrem Grundton als Grenze so an, daß es ein Jenseits derselben ohne Verletzung der Einheit und Konsonanz nicht gibt, so macht — allerdings wieder in einem anderen Sinne — diese Unüberschreitbarkeit dann gerade die Vollkommenheit der Quint aus.

Die Rangordnung, d. i. die Bewertung der vollkommenen Konsonanzen ist also die folgende:

a) 1,
b) 8,
c) 5.

D. h. von der vollkommensten Einheit des Tones und der Höhe, wie sie der Einklang darstellt, führt der Weg zu den Geburten der Obertonreihe: zur Oktave, die bei differenzierter Höhe gleichwohl noch den Ton wiederholt, und darüber hinaus zur Quint, die nun Ton und Höhe differenziert bringt, zugleich aber anderseits die letzte und unüberschreitbare Grenze der Konsonanzhaftigkeit des Grundtones feststellt.

In Anbetracht der Differenzierung von Ton und Höhe macht dann aber die Quint zugleich auch schon den Übergang zu den unvollkommenen Konsonanzen:

d) 3,
e) 6.

Auch die unvollkommenen Konsonanzen weisen nämlich gegenüber den Grundtönen Differenzierung von Ton und Höhe auf; nur unterscheiden sie sich von der Quint ander-

seits dadurch, daß sie keine Grenzintervalle mehr sind und daher den harmonischen Inhalt eines Grundtones nicht zu begrenzen vermögen. Vielmehr bilden sie nur den Inhalt des durch die Quint abgesteckten Dreiklanges, und daher entfällt anderseits auch die Möglichkeit, aus ihnen zu entnehmen, welchem Dreiklang sie eben als dessen Inhalt angehören. Gehört z. B.

171] 

Die Obertonreihe führt uns allerdings die große Terz zu, und in diesem Sinne bringt sie auch die Vermutung mit sich, daß jene Terz C—E Fig. 171 in erster Linie doch vielleicht zum Grundton C zu zählen wäre. Indessen ist über eine solche Vermutung — zumal doch bei einer kleinen Terz! — nicht hinauszukommen, und ein gleich sicherer Boden, wie bei den vollkommenen Konsonanzen, durchaus nicht zu gewinnen. Ähnlich verhält es sich mit der Sext, nur daß diese nicht einmal mehr, wie die Terz, durch die Obertonreihe selbst ratifiziert wird, sondern nur erst als Umkehrung der Terz anzusehen ist.

Nun könnte man aber fragen, warum im zweistimmigen Satz aus dem Grunde der Gleichzeitigkeit (und der damit verbundenen Folgen) nicht doch auch die Sext (ähnlich wie die Quart) zu verbieten sei, da sie ja ebenso nur eine Umkehrung, und zwar der Terz, vorstellt?

Die Antwort ist folgende: Erstens kommt ja bei der Sext die Frage nach dem Grenzintervall überhaupt nicht mehr in Betracht, so daß die andere Frage nach dem Umweg (hier nämlich über die Terz) nicht wie bei der Quart kompliziert wird durch die wichtigere Frage nach dem Grenzintervall. Man begreift aber, daß die letztere schon deshalb von größerer Bedeutung sein muß, weil sie doch endgültig über die Begrenzung des möglichen konsonanten Inhaltes entscheidet und dadurch die Terz als Innenkonsonanz dann überhaupt erst möglich macht.

Zweitens ist die Sext — ganz so wie die Terz — nur eine unvollkommene Konsonanz, die als solche ja von Haus aus nach jeder Richtung hin weniger Empfindlichkeiten zeigt als die vollkommene Quart; d. h. während die Quart (vgl. oben § 3) eine solche Reinheit und Vollkommenheit zu eigen hat, daß jede Trübung sie sofort in eine Dissonanz (verminderte und übermäßige Quart) umkippen läßt, duldet es die Unvollkommenheit der Terz desto besser, daß sowohl große als kleine Terzen ihren Charakter als Konsonanzen gleichwohl behalten und eben daher kann bei diesen Intervallen auch die Umkehrung weniger Schaden stiften als bei einer Quart; — ja, man kann sagen, daß es der Unvollkommenheit der Terz nicht schadet, wenn sie durch die Umkehrung als Sext noch um einen Grad unvollkommener wird.

Für den zweistimmigen Satz wird daher der praktische Gebrauch beider unvollkommenen Konsonanzen, trotz allen inneren Unterschieden, uneingeschränkt freigegeben, wenngleich bei Verdoppelungen im drei- oder vierstimmigen Satz, wie wir später sehen werden, der Terz just aus den hier soeben dargelegten Gründen der gebührende Vorrang eines besseren Intervalls vor der Sext prinzipiell wieder eingeräumt wird.

Es soll aber hier endlich noch erinnert werden, daß die Umkehrung der Quart und Sext, von der eben die Rede ist, durchaus nur im Sinne der kontrapunktisch-praktischen Stimmführung, wohlverstanden also im Gegensatz zu den in der Harmonielehre (vgl. Bd. I, § 74) in Bezug auf Stufenbedeutung nur abstrakt gelehrten Umkehrungen zu verstehen ist: So steht es der Harmonielehre bei der Darstellung des Quart-Sextakkordes $^6_4$ ja überhaupt noch gar nicht zu, die Quart als Dissonanz hinzustellen, wohl aber kommt es ihr nur darauf an, die genannte Erscheinung zunächst als die eventuelle Ableitung von einer anderen grundlegenden und originalen Erscheinung rein begrifflich verstehen zu machen, mit welch letzterer der $^6_4$-Akkord dann auch die Bedeutung und den Rang einer Stufe zu teilen hat.

Es hat daher die Harmonielehre — um wieder Haydns Beispiel aus dem vorigen § 3, Fig. 155 zu zitieren — nur die Aufgabe, darüber zu belehren, daß der $\frac{6}{4}$-Akkord in Takt 2, bezw. Takt 3, sofern er über Verlangen der Stufen sich dort nicht als Vorhalt, sondern als Umkehrung erweist, eben die Umkehrung vom Dreiklang auf B bezw. As bildet, um nun mit den letzteren die Bedeutung der Stufen u. s. w. zu teilen.

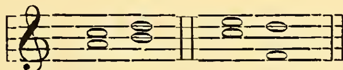
An die Adresse der Herren Louis und Thuille muß ich daher nach obigem bezüglich der Sext (vgl. oben § 3) hier erwidern, daß, wie immer sich auch die Präsumtion bei ihr stellen möge, man doch keinesfalls je von ihrer Dissonanzwerdung sprechen darf, also auch nicht im Falle, wenn sie einen Vorhalt bildet; — gibt es ja auch konsonante Synkopen und Vorhalte (s. Kap. 4 dieses Abschnittes)! — und so mag man gerade von hier aus am besten die verschiedene Natur der Quart und Sext beurteilen: nur weil die Quart sonst vollkommen ist, muß sie wirklich dissonant werden, sobald sie die Vollkommenheit nicht mehr inne hat, wie es im zweistimmigen Satz eben dann der Fall ist, wenn sie das tiefste Intervall bildet; dagegen bleibt die Sext, selbst wenn sie keine Umkehrung, sondern ein Vorhalt ist, auch dann immer noch konsonant, — allerdings eine unvollkommene Konsonanz, was sie übrigens schon von Haus aus gewesen. Es ist also mindestens nicht ganz vorsichtig ausgedrückt, wenn die zitierten Autoren schreiben: „sie (die Sext) gilt so lang als konsonant, bis die gegenteilige Überzeugung mit Gewalt sich aufdrängt".

§ 5

Zwei Stimmen können im Verhältnis zueinander dreierlei Bewegungsarten haben, nämlich: Die drei Arten der Stimmenbewegung

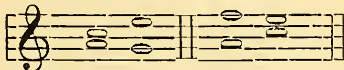
1. Die gerade Bewegung (motus rectus), wenn beide nach derselben Richtung, d. i. auf- oder abwärtsgehen, z. B.:

172]



2. Die Gegenbewegung (motus contrarius), wenn sie verschiedene Richtungen einschlagen, z. B:

173]



oder endlich:

3. Die Seitenbewegung (motus obliquus), wenn eine Stimme liegen bleibt, während die andere in einer beliebigen Richtung sich fortbewegt, z. B.:

174]



§ 6

Das Verbot der geraden Bewegung zu den vollkommenen Konsonanzen im zweistimmigen Satze

In die Konsonanzen des Einklanges, der Oktav und der Quint, darf man in den Aufgaben des zweistimmigen Satzes nicht in gerader Bewegung eintreten.

Dieses Verbot erstreckt sich im zweistimmigen Satze — wohlgemerkt nur eben hier — auf alle Fälle, d. i. gleichviel ob man zur vollkommenen Konsonanz

1. wieder von einer vollkommenen Konsonanz oder ob man

2. auch nur von einer unvollkommenen Konsonanz kommt.

Im ersteren Falle macht es indessen gar keinen Unterschied, ob die beiden vollkommenen Konsonanzen gleichnamig sind, wie:

175] 1 1 8 8 5 5



u. s. w.

oder ungleichnamig sind, wie:

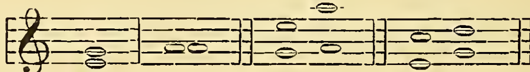
176] 5 1 5 8 8 5



u. s. w.

während in der zweiten Gruppe ein solcher Unterschied von selbst entfällt, z. B.:

177] 3 1 6 8 6 5



u. s. w.

Wenn wir aber außerdem bedenken, daß innerhalb der Aufgaben des zweistimmigen Satzes auch z. B. in folgenden *Gegenbewegungszügen*:

178] 8 8 8 8 8 8 8 8

oder:

179] 5 5 5 5

u. s. w.

der Umkehrungscharakter des Quart- bezw. Sextsprunges (vgl. I, 2, § 13 und 15) sich desto stärker äußert, je empfindlicher gegen die Fortschreitungen zu den vollkommenen Konsonanzen das Ohr sich gerade im zweistimmigen Satze zeigt (über die Gründe dieser Empfindlichkeit siehe die nächsten Paragraphen) und daß wir durch das heimliche Gefühl der Originalintervalle, d. i. der Quint und Terz anstatt der Quart und Sext die Gegenbewegung solchermaßen doch wieder nur in eine gerade Fortschreitung umzuändern genötigt sind, so folgt daraus, daß wir mindestens eben in den Aufgaben des zweistimmigen Satzes uns selbst solcher Gegenbewegungen zu den vollkommenen Konsonanzen — man nennt solche Schritte *Antiparallelen* — besser enthalten sollten. Und zwar kann dies umso eher geschehen, als die mäßige Entfernung beider Stimmen voneinander, sofern sie nur wirklich (vgl. später § 24) beobachtet wird, kaum je rechtschaffene Gelegenheit zu jenen Antiparallelen bieten kann, die, wie Fig. 178 und 179 zeigen, so viel Entfernung bedingen.

§ 7

Zur Nomenklatur der verbotenen geraden Folgen

Indem die ältere Theorie den wahren Grund des Verbotes, wie ich bald zeigen werde, leider mißverstand, unterschied sie die Fälle bei Fig. 175, als sogen. offene Prim-, Oktav- oder Quintfolgen gegenüber allen anderen, also sowohl denen bei Fig. 176 als bei Fig. 177, die sie gemeinsam als sogen. verdeckte Folgen, bezeichnete. Hier stellen wir vorläufig nur so viel fest, daß gegenüber einer schwankenden Nomenklatur — man spricht z. B. von „Parallelen" überhaupt, von „geraden" und „ungleich-geraden" Folgen, am häufigsten endlich von „offenen" und „verdeckten" Folgen — es vielleicht am richtigsten (wenn leider nicht zugleich auch am kürzesten) wäre, der Konsequenz halber (statt von „offenen Folgen") nur von Prim-, Oktav- oder Quintparallelen und statt des terminus der „verdeckten Folgen" von unparallel geraden Folgen (versteht sich: Fortschreitungen zur Prim-, Oktav oder Quint) zu sprechen.

Ich sage: „der Konsequenz halber," weil man bei den sogen. verdeckten Folgen sicher nur sehr uneigentlich von wirklich „paralleler" Bewegung sprechen darf, welch letztere Bezeichnung im strengsten Sinne des Wortes vielmehr nur auf die „offenen Folgen" mit Recht anwendbar ist.

Doch könnte man außerdem, selbstverständlich jedoch durchaus mit Vermeidung der älteren Nomenklatur, eventuell auch z. B. von „gleichnamigen Prim-, Oktav- oder Quintfolgen" und (statt von unparallel geraden Folgen) von „geraden Nichtparallelen" sprechen.

§ 8

Die Gründe des Verbotes gerader Fortschreitungen zu den vollkommenen Konsonanzen im allgemeinen

Das Verbot der geraden Fortschreitung zu den vollkommenen Konsonanzen in den Aufgaben des zweistimmigen Satzes gründet sich im allgemeinen auf mehrere wohl zu unterscheidende, dennoch zugleich wirkende Ursachen:

Erstens auf die in § 4 dieses Kapitels hervorgehobene Natur der vollkommenen Konsonanzen, die die Identität des Tones bezw. Begrenzung des harmonischen Inhaltes bietet;

zweitens auf den Charakter der geraden Bewegung überhaupt und den Unterschied derselben von der Seiten- und Gegenbewegung; und endlich

drittens auch auf den ursprünglichen Sinn der Mehrstimmigkeit überhaupt, wobei dann allerdings im speziellen Fall bald die eine, bald die andere Ursache mehr in den Vordergrund tritt.

Welche Bewandtnis es mit dem ersten Grund der harmonischen Begrenzung hat, wurde schon gesagt.

Was das zweite Moment der geraden Bewegung anbelangt, so ist diese — psychologisch genommen — gleichsam als Einverständnis beider Stimmen auf ein gemeinsames Ziel zu deuten, im Gegensatz zur Seiten- und Gegenbewegung, bei denen die Verschiedenheit der Richtungen umgekehrt das Einverständnis auszuschließen scheinen.

Der dritte und letzte der genannten Punkte hingegen besagt, daß, wenn die Zweistimmigkeit überhaupt einen Sinn haben soll, so doch auch die zweite Stimme gleich der ersten ihre eigene Art, d. i. einen selbständigen Weg haben muß.

Um nun die Anwendung der oben genannten Gründe auf die speziellen Fälle deutlich zu machen, will ich sie der Reihe nach untersuchen, und zwar zuerst die parallelen Folgen.

§ 9

Die Prim- und Oktav-parallelen (1—1 und 8—8)

Die Unzulässigkeit der Prim- und Oktavparallelen als der Folgen zweier Primen bezw. zweier Oktaven beruht wohl hauptsächlich auf dem dritten der genannten Gründe, d. h. auf der einfachen Erkenntnis, daß der Kontrapunkt eben niemals nur einfach eine bloße Wiederholung der ersten Stimme sein darf, und zwar weder in Primen noch Oktaven.

Daß aber zugleich auch die anderen Gründe dieses Verbot fördern, versteht sich von selbst.

§ 10

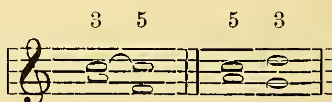
Die Quint-parallelen (5—5)

Dagegen halte ich dafür, daß bei den Quintparallelen die beiden ersten Momente in den Vordergrund treten.

Man denke sich nur einen unmittelbaren Übergang von einem so begrenzten harmonischen Zustand, wie ihn die Quint darstellt, zu einem anderen nun ebenso streng begrenzten Zustand im Verlaufe just des zweistimmigen Satzes, wo doch im Interesse kräftigerer Anregung desselben (wie dieses des näheren noch später in § 22 zu erörtern sein wird) überhaupt eine derartige Begrenztheit nach Möglichkeit zu vermeiden ist — und man wird darin allein schon sicherlich Grund genug für das Verbot finden. So viel nun das erste Moment.

Wird die Quint nun wenigstens durch Seiten- oder Gegenbewegung erreicht, wie z. B.:

180]



so klingt es immerhin noch, als würden die beiden Stimmen sozusagen nur von ungefähr in den unwillkommen begrenzten Zustand der Quint hineingeraten sein; ungünstiger aber — und dies ist das zweite Moment — stellt sich ein solches Ergebnis bei der geraden Bewegung, die (vgl. oben § 8) hier bereits so viel als ein durchaus nur wissentliches Aufsuchen jener fehlerhaften Folge von unwillkommenen Begrenztheiten bedeuten muß; wie sollte man aber den Stimmen schon im Prinzip gestatten, einen Fehler derart wissentlich aufzusuchen?

§ 11

Unparallel gerade Fortschreitungen zu den vollkommenen Konsonanzen

Die gerade Bewegung, die wir soeben als die gemeinsame Absicht zweier Stimmen auf ein gemeinsames Ziel gedeutet und daher als das kompromittierende Element erkannt haben, welches die Parallelen vollkommener Konsonanzen mit zu verbieten genötigt hat, wirkt aus demselben Grunde aber in gleicher Weise kompromittierend nun auch für die unparallel geraden Fortschreitungen zu den vollkommenen Konsonanzen, also für die Folgen von Nichtprimen, Nichtoktaven und Nichtquinten in gerader Bewegung zu Primen, Oktaven und Quinten.

Die ältere Terminologie der sogen. „offenen“ und „ver-

deckten“ Folgen hier zu Hilfe nehmend, — nur freilich sie anders, als sie ursprünglich gedacht ist, deutend — können wir sagen, daß durch die gerade Bewegung ja auch die sogen. verdeckte Folge eigentlich wieder nur zu einer offenen gemacht wird — „offen“ aber nämlich nur im Sinn der durch die gerade Bewegung selbst doch auch wieder einbekannten gemeinsamen Absicht beider Stimmen auf dasselbe Ziel.

Es bleiben daher auch die unparallel geraden Fortschreitungen, ebenso wie die wirklichen Parallelen, im zweistimmigen Satze ausnahmslos verboten.

Ist aber die gerade Bewegung mit eine Ursache, welche die unparallel geraden Fortschreitungen im zweistimmigen Satz schlecht klingend und daher unzulässig macht, so ist es völlig überflüssig, noch an jene ältere Theorie zu glauben, die die „verdeckten“ Folgen, um sie verbieten zu können, in höchst umständlicher und zugleich naiver Weise lieber noch erst auf die „offenen“ zurückführt. Die ältere Theorie[1]) suggerierte sich nämlich selbst die angebliche Notwendigkeit, den Sprung der einen Stimme erst durch die sog. Diminution auszufüllen, wodurch ein Ton zum Vorschein kommt, der

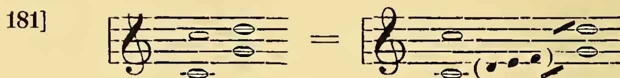
---

[1]) Vgl. z. B. bei Fux S. 89 ff. die Anmerkung Mitzlers; Albrechtsberger, S. 31. — In einer Bemerkung S. 6 ad ex. 16 setzt Cherubini auseinander: „Diese Regel scheint auf den ersten Anblick schlecht gegründet, denn da die Zwischentöne nicht geschrieben sind, so existieren die Quinten und Oktaven auch eigentlich nicht wirklich. Da es indes möglich ist, daß der Sänger diese Zwischennoten hinzufügt, so werden dadurch immer Oktaven und Quinten erzeugt: und vorzeiten hatten die Sänger jene Freiheit unbedingt; daher das Verbot. Die Regel, sich der Gegenbewegung vorzugsweise zu bedienen, ist mithin ganz vortrefflich, denn sie hindert uns, selbst nur verborgene Fehler zu machen. Dies ist zugleich ein zweites Beispiel von Fehlern, welche die Anwendung der geraden Bewegung verursacht.“

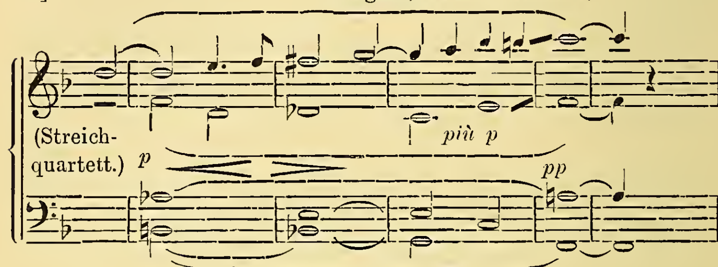
Die von Cherubini hier zitierte ältere Sängerpraxis hat historisch wohl ihre Richtigkeit; er denkt dabei nämlich an die sog. Diminutionsperiode, wo es eben dem Sänger selbst überlassen blieb, eine gegebene Tonreihe mit allerhand Manieren und Koloraturen auszuschmücken. Statt älterer Beispiele, die man in Musikgeschichtswerken u. s. w. selbst nachsehen mag, zitiere ich hier lieber noch ein analoges aus jüngster Zeit:

mit der anderen Stimme dann wirklich eine offene Folge bildet, z. B.:

181]



182] R. Wagner, Faust-Ouverture, Pt. S. 26.



Auch in diesem Beispiel (siehe Takt 3—4 bei Violine I und II) treffen wir nämlich das hier wohl ursprünglich gedachte Intervall $g^2—c^3$ bei der Violine I, statt wie bis dahin in Halben ausgedrückt, nunmehr eben in Vierteln diminuiert an, und finden — worauf es in diesem Zusammenhange nun hauptsächlich ankommt — aus Anlaß gerade dieser Diminution bei den genannten beiden Instrumenten eine leibhaftige Quintparallele: $\frac{h^2—c^3}{e^1—f^1}$ vom vierten Viertel des dritten Taktes hinüber zum ersten Viertel des vierten Taktes. Dennoch war es ein Irrtum von Cherubini, eine solche und ähnliche Diminutionspraxis als Beweis für die Richtigkeit des Verbotes sog. verdeckter Folgen anzuführen: sie spricht vielmehr gegen das Verbot. Ist es doch aus den vielen Lehrbüchern (Traktaten) jener Epoche bekannt, daß oft genug gerade für die Fälle der Diminution wohl auch schon die Theorie — jawohl, die Theorie selbst! — bei aller Mahnung zur Vorsicht Dispens von den verbotenen Folgen erteilte! Und nur zu gerecht war ein solcher Dispens. Stellte doch der Gesangspart des Solosängers, oder der Chorsatz bereits eben den freien Satz vor, und so mochte man schon damals eingesehen haben, daß das Quinten- und Oktavenverbot den psychischen Gründen der Diminution, als einer stärkeren Macht, wohl durchaus zu weichen habe und daher keine absolute Geltung unter diesen Umständen mehr beanspruchen dürfe; ähnlich wie wir selbst ja heute die Stimmführung im obigen Beispiel Wagners Fig. 182 aus vielen Gründen, deren Erörterung später folgen wird, trotz den parallelen Quinten rückhaltlos zu billigen genötigt sind.

Wie unlogisch aber zumal schon bei einer Aufgabe des zweistimmigen Satzes die Grundsätze der Diminution, wie es Cherubini

Die Bezeichnung der „verdeckten" Folge bezieht sich ja eben darauf, daß bei ihr angeblich eine wirklich „offene" Folge bloß verdeckt erscheint. Welch krasser Abstand von einer meinetwegen vielleicht auch künstlerisch richtig empfundenen Notwendigkeit eines derartigen Folgenverbotes bis zu so grotesker und gezwungener Motivierung des richtigen Instinktes!

Die Deutung war so gezwungen, daß es schon seit jeher leicht fiel, sich über ihre Unnatürlichkeit lustig zu machen [1]), aber was konnte der Spott helfen, so lange nicht eben eine befriedigendere Erklärung geboten wurde, die auch eine befriedigendere Nomenklatur mit sich gebracht hätte. Freilich schien es am leichtesten, wie es auch bereits von mehreren Seiten geschehen ist, einfach die gänzliche Aufhebung des Verbotes verdeckter Folgen zu proklamieren — eine Lösung, die die Frage der Nomenklatur ausschalten müßte —; indessen behält der künstlerische Instinkt, der das Bedürfnis des Verbotes stets empfunden, bis zur Stunde noch unvermindert recht, und es kann sich daher nur darum handeln, — was freilich von so großer Schwierigkeit ist — den künstlerisch wahren Grund dafür in überzeugende Worte zu fassen.

§ 12

Widerlegung des angeblich einheitlichen Verdoppelungsgrundes bei den Oktav- und Quintparallelen.

Die Zuerkennung solcher besonderen Gründe einerseits für das Verbot der Oktav- und Primparallelen, sowie andererseits für das Verbot der Quintparallelen im zweistimmigen Satz muß hier aber auch vom historischen Standpunkt

---

tut, anzuführen! Sind denn solche Zweistimmigkeiten etwa schon von vornherein gar für ein Diminuieren und Kolorieren bestimmt? D. h. hat man solche Aufgaben denn wirklich zu singen und eventuell zu kolorieren? Wenn nicht, — was soll die Diminutionspraxis dann aber hier beweisen, in einer Situation, für die jene doch gar nicht zuständig ist? Deshalb hielt ich selbst es für künstlerischer, das Verbot der unparallelen Folgen auch wieder nur aus der gegebenen Situation der zweistimmigen Aufgabe allein zu schöpfen und zu begründen.

[1]) Vgl. z. B. C. G. P. Graedener, System der Harmonielehre. Hamburg 1877, § 38.

aus als definitive Lösung des Parallelenproblems näher begründet werden.

Wie bekannt, haben ja die ersten Experimente mehrstimmiger Musik damit eingesetzt, zu einer gegebenen Melodie im zweistimmigen Satz just Quart- und Quintfolgen in paralleler Bewegung (das sogen. Organum) hinzuzufügen, woraus man zu schließen sich versucht fühlen könnte, daß der üble Eindruck fortgesetzter Quintfolgen vielleicht nur eine Einbildung späterer Zeiten wäre, da in den früheren, wie historisch feststeht, eine ihr entgegengesetzte Praxis unzweifelhaft ausgeübt wurde.

Der Sachverhalt ist aber dennoch in Wahrheit ein anderer. Da es damals nämlich noch keine künstlerischen Erfahrungen in Mehrstimmigkeit gegeben hat, deren richtige Deutung erst eine wirkliche Kunsttheorie ausgemacht hätte, — hat doch die Theorie der Kunst stets nur ausdeutend und abstrahierend nachzufolgen — mußte umgekehrt die Theorie, d. h. das, was sich schon damals für eine solche hielt, der Praxis den ersten Weg weisen. Und stand es für die Theorie fest, daß die Quint eine vollkommene Konsonanz ist, war sie naiv genug, die Anweisung zu geben, die Melodie einfach in Quinten oder Quarten zu verdoppeln: kann denn — so dachte sie — Vollkommenheit von Vollkommenheit gefolgt einen anderen als eben wieder nur einen vollkommenen Eindruck hinterlassen? So bestand also die Praxis des Organums in Quintfolgen, die man schließlich auch wirkliche Quintverdoppelungen nennen könnte, „Verdoppelungen" nämlich in demselben Sinne, in dem wir heute von Oktav„verdoppelungen" sprechen. Doch erwies sich bald die Lehre der Theorie in dieser Beziehung als eine völlig unkünstlerische und verfehlte, und zwar, weil sie, noch bloß im spekulativen Gesichtspunkt der Vollkommenheit der Quint befangen, keine künstlerische Ahnung davon hatte, daß Güte und Schönheit der Wirkung im Zusammenklang von Stimmen noch aus anderen Quellen als bloß aus der der vollkommenen Intervalle fließen. Und als die Praxis der nachfolgenden Zeit in der Tat — teils vielleicht aus purer Abwechslungs-

sucht, teils aber wohl auch aus richtigem künstlerischen Instinkt — in den Satz der Stimmen nebst Quinten und Quarten auch noch Terzen und Sexten zu mischen begann, da war es der zum ersten Male aufbrechende Kontrast der Intervalle, der zugleich die wahre Natur derselben im Dienste der Stimmführung enthüllte. Just am Kontrast der Terzen und Sexten begann man zu merken, wie begrenzt der Klang der Quint — schon bei einer einzelnen Quint, zumal bei einer Folge von Quinten! — wirke, wie denn auch umgekehrt durch die Quint das Wesen der Terz und Sext dahin erkannt wurde, daß die letzteren, fern davon, eine Begrenzung des Klangs zu bieten, durch ihre Mehrdeutigkeit vielmehr die Anregung geben, den Satz fortzuführen. Und nun erst hier im Kampf und Gewühl der Terzen, Sexten und Quinten lernte man nach und nach begreifen, wie nachteilig es sei, über der Vollkommenheit der Quint ihre begrenzende Wirkung im Satz selbst zu vergessen und wie wenig sie sich daher eigne, gar in fortgesetzter Folge, also Quint um Quint, den Satz zu füllen und zu „verdoppeln". Endlich hat man mit frischem Sinn auch das erfaßt, daß, wenn nun einmal mit der Quint die Klangbegrenzung gegeben ist, man diese mitten im Satze sicher unwillkommene Wirkung mindestens doch *nicht in gerader* Bewegung, d. h. durch Einverständnis beider Stimmen herbeiführen dürfe. Und so ergab sich denn gleichsam als Kampfregel für die gegeneinander streitenden Sexten, Terzen und Quinten unter mehreren anderen auch das Verbot, daß man die Quint im zweistimmigen Satz nicht in gerader Bewegung angehe. Durch dieses wohlbegründete Quintverbot — vielleicht ist dessen erste schriftliche Fixierung dem Johannes de Muris im vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben — wurde aber ein für allemal zugleich die definitive *künstlerische Erkenntnis* zum Ausdruck gebracht, daß eine Folge von Quinten niemals mehr unter dem Gesichtspunkt von bloßen „Verdoppelungen" verstanden und gehört werden darf; daß vielmehr, gleichviel ob zur Erklärung und Rechtfertigung oder ob nur zum Zweck eines besseren Hörens,

einzig und allein der Gesichtspunkt der Stimmführung, und zwar einer durchaus reellen Stimmführung herangezogen werden muß.

Es gibt also — mag die äußere Erscheinung des Satzes dafür noch so stark sprechen — keine wirklichen Quint„verdoppelungen", während es dagegen wohl Verdoppelungen von Einklängen und Oktaven gibt, so dass man sich daher hüten muß, bei Quinten jenen Terminus überhaupt zu gebrauchen, sei es nur, um das Ohr vor falschem Hören zu bewahren. Auch also in einem Fall, wie in dem vielzitierten von Beethoven:

183] Sonate, Op. 53.



oder, um ein noch schärferes Beispiel anzuführen, im folgenden Fall:

184] Chopin, Mazurka Op. 30, Nr. 4.



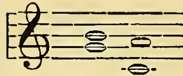


darf man nicht von bloßen Quint-„verdoppelungen“ sprechen, und wir werden später sehen, in welch anderem Sinn solche Stimmführungen vom Komponisten entworfen sind und vom Hörer erfaßt werden sollen.

Es ist nun sehr zu bedauern, daß die Lektion, die die Entwicklung unserer Kunst an die Künstler und Theoretiker so deutlich erteilt hat, dennoch (leider!) nicht besser in ihrem Kern verstanden worden ist. Man übersah dabei nämlich stets das Milieu des ersten Verbotes, d. i. daß die Erfahrungen, die zu diesem führen mußten, sich zuerst auf dem Boden eines zunächst wirklich nur zweistimmigen Satzes und auf einem Terrain abspielten, wo der Satz, trotzdem er freie Komposition war, einer primitiven Aufgabe unseres zweistimmigen Satzes sehr ähnlich sah. Nur im zweistimmigen vokalen Satze konnten ja die Wirkungen der Parallelen in ihrer absoluten Reinheit überhaupt erst wahrgenommen werden, und somit wendet sich umgekehrt — und darauf allein liegt eben der Nachdruck der historischen Erfahrung! — auch das Verbot mit seiner absoluten Schärfe und mit seinem wahren Grunde doch wieder nur an den zweistimmigen Satz. Keineswegs durfte man aber an dem mit Recht zunächst nur für die Zweistimmigkeit des damaligen freien Satzes geltenden Verbot nun auch die spätere Mehrstimmigkeit in Aufgabe und freiem Satz messen, und solchermaßen Widersprüche konstatieren, wo keine waren.

Es gereicht M. Hauptmann zur Ehre, daß er in seiner „Harmonik und Metrik“ mindestens eine Ahnung des Sachverhaltes kundgibt: „Die Ursache der übeln Wirkung ist in beiden Fällen (bei Quinten und Oktaven) nicht dieselbe: in der Quintfolge vermissen wir die Einheit der Harmonie, in der Oktavfolge Verschiedenheit der Melodie.“ Das beste an dieser Formulierung ist ohne Zweifel die Erkenntnis, daß bei Quint- und Oktavparallelen die Gründe des Verbotes eben verschieden sind. Nur ist noch die bei Quintfolgen angeblich in Betracht kommende „Einheit der Harmonie“ ein hohles Wort. Scheinbar nach Richtigem weisend, geht das Wort doch zu weit, indem auch einer Stimmführung, wie z. B. der folgenden:

185]



schließlich Mangel an Einheit der Harmonie vorgeworfen werden könnte. Hauptmann hat die durch die Quint gegebene Begrenzung des Klanges wohl ohne Zweifel empfunden, ohne aber dieser Empfindung treffenderen Ausdruck selbst noch geben zu können; wobei ihm freilich überdies, wie allen Theoretikern, der fundamentale Fehler unterlaufen ist, die im zweistimmigen Satz geltenden Gründe des Verbotes just am freien Satz zu überprüfen, wo sie doch längst nicht mehr allein und ungestört wirksam sind.

Umso bedauerlicher ist dann aber der Rückfall H. Riemanns, der (s. Handbuch der Harmonielehre, 3. Aufl., Br. u. Härtel 1898, S. 29 ff.) neuerdings dafür Propaganda macht, den Grund des Verbotes der Parallelen bei den Oktaven, wie bei den Quinten als ganz denselben anzunehmen. Es heißt bei ihm ausdrücklich: „Oktavenparallelen sind als Verleugnung der Selbständigkeit der Stimmen stilwidrig und falsch, auch Quintenparallelen sind aus demselben Grunde fehlerhaft.“ Weiterhin präzisiert er genauer: „Eine Stimme, die fortgesetzt die Oktavtöne der anderen bringt, ist nur eine Verstärkung des Klanges jener, nicht einer anderen Stimme; auch die mit einer anderen Stimme in parallelen Quinten oder Duodezimen fortschreitende Stimme verschmilzt noch viel zu sehr mit dieser, als daß sie als selbständige Stimme gelten könnte.“

Um also dem Quintenverbot denselben Grund wie demjenigen der Oktav unterschieben zu können, stellt er die an sich ja bestechende Hypothese mehrerer Verschmelzungsgrade auf, worunter er der Oktav den stärksten, der Quint einen sozusagen mittleren (man beachte die Wendung „schmilzt noch viel zu sehr“) und der Terz, natürlich der großen Terz, den schwächsten Verschmelzungsgrad zuerkennt. In Bezug auf die Terz sagt er: „Dagegen ist der fünfte Oberton, der Terzton, im Klange zu schwach, als daß man seine selbständige Hervorbringung überhören und auch parallele Terzen als bloße Verdopplung empfinden könnte.“

Wie man sieht, stützt er die Hypothese auf das Phänomen der Obertonreihe, was er übrigens auch deutlich ausspricht: „Die Hilfsstimmen der Orgel beweisen evident, daß die durch ganze Sätze fortgesetzte Klangverstärkung durch parallele Oktaven, Duodezimen und überhaupt den Obertönen entsprechende Pfeifen möglich und von guter Wirkung ist.“ Und so gelangt er denn zu folgender Meinung: „Schlecht klingen ja aber an und für sich weder parallele Oktaven noch parallele Quinten; deshalb sind beabsichtigte Oktavenverdoppelungen (Klangverstärkungen durch hinzugefügte Oktaven) jederzeit gut und im Orchestersatz selbstverständlich, liegen aber gänzlich außer-

halb des Bereichs des Satzes mit vier realen Stimmen; auch die Verstärkung durch parallel gehende Quinten (Duodezimen) kommt im vollgriffigen Klavier oder auch im vollen Orchestersatze nicht selten vor, ist aber nirgends als reale Stimmführung anzusehen.“ Da haben wir's also. Auch die parallel gehenden Quinten sind nach Riemann kaum was anderes, als Klangverstärkung (ähnlich wie die Oktav), sozusagen eine Doublierstimme, wie bei den Orgelmixturen.

Somit wären wir wieder beim Anfang angelangt, und — alle Entwicklung, die die künstlerische Praxis und ihr nach die Kunsttheorie seit der Aufstellung des Parallelenverbotes genommen, erwiese sich als gründlich mißverstanden! Und das alles kam nur daher, weil die Herkunft des Verbotes, wie sie die Geschichte lehrt, nicht eben im Zusammenhange der Erscheinungen erfaßt wurde. Auch Riemann ist naiv genug, das Verbot nicht anders, als durchaus nur absolut verstehen zu wollen; auch er meint, daß man es in absoluter Weise entweder gelten zu lassen, oder zu negieren habe; da dieses Vorhaben aber, wie selbstverständlich, an den Widersprüchen der verschiedenen Situationen, (d. i. an den Unterschieden des zweistimmigen gegenüber dem drei- und mehrstimmigen Satz, wie ferner auch an dem einer Aufgabe gegenüber dem freien Satz) durchaus scheitern muß, so begreifen wir, wenn er vag und bange bald vom Orchester und vollgriffigen Klaviersatz, bald von den Schularbeiten spricht und so, den Boden des Verbotes immer und immerfort verschiebend, zur absoluten Fassung nun erst recht nicht gelangen kann und statt dessen nur ein umso mehr der Lösung noch bedürftiges Ergebnis liefert: „Auch in Sachen der Quintenparallelen denkt man jetzt im allgemeinen milder und läßt sie wohl gar unbeanstandet durchpassieren, wenn sie durch Gegenbewegung oder Dissonanz verdeckt ist, d. h. wenn das Ohr für den Ausfall an Stimmenreichtum (denn die parallel gehende Stimme verschwindet eben sozusagen für die Dauer der Parallele) durch anderweite Reizmittel des Interesses entschädigt wird. Ein Stilfehler bleibt aber die reine Quintenfolge reeller Stimmen unter allen Umständen; aus den Schularbeiten ist sie ausnahmslos zu verbannen. Wenn der Lehrer verabsäumt, in seinen Zöglingen die natürliche Empfindlichkeit für solche Verstöße gegen die Reinheit des Satzes zu entwickeln und zu verschärfen, so darf er sich nicht wundern, wenn dieselben ganz verwildern.“

Was für ein grausam wirres und zugleich naives Durcheinander! In den Schularbeiten hat der Schüler die reinen Quintfolgen zu vermeiden, — weil, wie Riemann behauptet, dieselben wie die Oktavfolgen bloß Verstärkungen sind. Außerhalb der Schularbeiten aber, in freien Kompositionen nämlich, ist nach Riemann die „reine Quintenfolge reeller Stimmen“ zwar unter allen Umständen noch immer ein „Stilfehler“, jedoch darf sich der Komponist ihrer bereits als einer „Ver-

stärkung“ und nur als einer solchen bedienen. Blieb dann aber, frage ich, für Riemann nicht eigentlich das wichtigste noch zu erklären übrig: Erstens, woran es denn nämlich zu erkennen wäre, ob im gegebenen Falle eine mit gutem Grunde gewollte „Verstärkung“ oder nur ein unfreiwillig wirklicher Satz- und „Stilfehler“ vorliegt — um diesen Punkt drehen sich doch eben in den meisten Fällen die Kritiken der Urteilenden! —; zweitens, woran es läge, daß die Verstärkungen durch Quinten, wenn man dagegen die Oktavverdoppelungen in Vergleich zieht, verhältnismäßig doch so ungewöhnlich selten vorkommen; und drittens endlich, wie sich mit der Lizenz der Quintverstärkungen die weit größere Anzahl jener Quintfolgen reime, die selbst Riemann niemals für eine bloße Verstärkung ausgeben würde, die er aber gleichwohl „milder“ zu beurteilen, und „wohl gar unbeanstandet durchpassieren“ zu lassen (vgl. oben das Zitat) geneigt wäre?

Also gibt es auch reine Quintfolgen anderer Natur, die erlaubt sind, ohne daß auf sie gerade der prinzipielle Gesichtspunkt des mittleren Verschmelzungsgrades zutreffen würde? Sind das Ausnahmen? muß man fragen. Oder stehen sie unter anderem Gesichtspunkt? Wenn letzteres der Fall ist, wozu hat dann Riemann auch die Quintfolgen unter den Gesichtspunkt der bloßen „Verdoppelung“ gestellt? Wenn es offene Quintparallelen gibt, die erlaubt sind, ohne daß sie gar Verdoppelungen wären, wozu taugt das ganze Verbot? Oder ist am Ende, wenn im freien Satze alle offenen Quintfolgen ohnehin gestattet sind, das Verbot in Wahrheit nur ein Schreckschuß, und etwa nur dazu da, um den Schüler — welch naive Methode! — vor der Herrlichkeit des „verbietenden“ Lehrers bange zu machen?

Woran soll sich Riemanns Schüler nun halten, wenn er den freien Satz zu handhaben sich anschickt? An das Verbot oder an die Lizenz, da beider grundlegende Situationen so undefinierbar definiert sind?

Der Fehler Riemanns liegt aber nicht nur daran allein, daß er die Quintfolgen für „Verdoppelungen“ ausgibt, trotzdem er unvorsichtigerweise selbst auch noch andere Quintfolgen anführt, die keine Verdoppelungen seien und daß er solchermaßen die Geschichte der Anfänge der Mehrstimmigkeit ignoriert, die schon seit langem die Wiederkehr einer so falschen und bereits desavouierten Auffassung verhindern durfte, sondern weit mehr rächt sich bei ihm das Ignorieren rein künstlerischer und psychologischer Wahrnehmungen und das forcierte Hineinzerren der Naturerscheinungen in die Kunst, hier speziell wieder der Ergebnisse der Obertonreihe. Schon in Bd. I (§ 10, 19 u. s. w.) machte ich auf die unseligen Folgen aufmerksam, die das Bestreben, die Kunst just ihrem ganzen Inhalt nach bloß aus der Obertonreihe zu abstrahieren, nach sich ziehen muß, und stellte dagegen die Forderung auf, endlich doch zu verstehen, daß der Vorschlag der Natur, wie er sich in der Obertonreihe vorfindet, von den Künstlern

ja nur bis zu einer gewissen Grenze angenommen wurde, während sie im übrigen in ganz origineller Art künstlerische Elemente als ihr Eigentum ausgebildet haben, die dann freilich erst in letzter Linie und nur im höchsten Sinne wieder zurück in die Natur münden. Hier gar, wo Riemann bei der Darstellung des Quintparallelen-Verbotes, um die oben erwähnten Verschmelzungsgrade zu gewinnen, wieder zur Obertonreihe Zuflucht nimmt, liegt der Fehler ja ganz offenkundig zu Tage. Denn sind die Obertöne wirklich nur Bestandteile des einen unteilbaren Klanges, und sind daher auch die sogen. Orgelmixturen in diesem Sinne wieder nur Elemente eines einzigen Tones, die für sich durchaus keine eigene Selbständigkeit beanspruchen dürfen, — wird diese Unselbständigkeit doch auch schon durch die Bezeichnung: Ober-, Partial-, Teil- oder Aliquottöne ausgedrückt — so ist es klar, daß niemals mit einem solchen Oberton nun wirklich identisch sein kann jener lebendige Ton, der in der kontrapunktierenden Stimme dem Ton des C. f. als Quint (bezw. als Oktav, Terz) entgegentritt: vielmehr bildet dieser wieder eine eigene selbständige Tonerscheinung für sich, die sozusagen auf ihrem Buckel — ein „unglücksel'ger Atlas, der eine Welt, eine ganze Welt“ von Obertönen zu tragen hat — die eigenen Obertöne genau so wieder trägt, wie der Ton des C. f., dem sie entgegentritt. Jeder der beiden Töne ist demnach ein selbständiger Ton, sowohl der Ton des C. f., als auch der des Kontrapunkts, der die Quint bildet; — alle beide haben sie die zu ihrer Klangerzeugung absolut nötigen eigenen Obertöne, sozusagen zwei unendliche Säulen von Tönen, die ganz verschieden sind, und im Grunde nichts miteinander gemein haben. Hat man doch übrigens auch zu bedenken, daß selbst die Oktavenverdoppelungen, die nach Riemann den stärksten Verschmelzungsgrad offenbaren, in Wirklichkeit allezeit doch wieder nur ein Gegenübertreten zweier durchaus selbständiger Stimmen bedeutet, und daß die Selbständigkeit des Oktavtones auch deutlich wahrnehmbar ist nicht nur im Satz des Orchesters, sondern — man denke doch nur an die Koppelungen — auch schon bei der Orgel selbst. Es ist daher ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen der Orgelmixtur, die im Klang des einen Tones ganz restlos aufgeht, und zwischen einem leibhaftig selbständigen Ton, der, seine eigene Mixtur ins Treffen führend, sich dem Ton des C. f. als Quint entgegenstellt. Denn wäre die Quint des Kontrapunkts nur wenig mehr als die Orgelmixtur, als der dritte Oberton des C. f.-Tones, so dürfte man auf einen gegebenen Ton unter dem Titel bloßer Verstärkung eine ganze Welt der undefinierbarsten Töne abladen und müßte gleichwohl noch erwarten, daß der Klang des Satzes befriedigend ablaufe; man dürfte so dann einfach, was die Obertonreihe vorsagt, nachschreiben, also auch den neunten, fünfzehnten Oberton, und die Stimmen müßten dennoch — nur dublierend wirken! Und doch, glaube ich, würde eine solche

Verstärkungsmanier und -manie noch viel schrecklicher abstoßen, als die heutige ohnehin bereits ein grausames Chaos produzierende Manier der angeblichen Polyphonie, die nur von einem raschen und verwischenden Tempo, wie nicht minder von einem mißverstandenen Begriff des Durchgangs unerlaubten Vorteil ziehend, ja beinahe jeden Ton nun bereits mit seiner Sept belastet, — wohlgemerkt mit der systemgemäßen Sept, also einer vom siebenten Oberton (vgl. Bd. I, § 10) völlig verschiedenen Erscheinung! — sich indessen selbst nicht, wie man nach der obigen Theorie etwa erwarten müßte, bloß für „Verstärkung", sondern durchaus hochtrabend und eitel prahlend gar für wirkliche Stimmführung, für „Polyphonie" ausgibt! Während man die Fehler des heutigen, leider nur mehr mit verdorbenem Instinkt schaffenden Künstlers vom Standpunkt der Stimmführung oft genug haarscharf als schlecht, objektiv schlecht nachweisen kann (z. B. als Überschätzung der Tragkraft einer Stufe oder Unkenntnis der Technik des Durchgangs u. s. w., vgl. Bd. I, § 89), wäre es dagegen unmöglich sich trotz aller Unlustempfindung gegen den Satz zu wehren, der sich in Berufung auf die Natur, bezw. die Obertonreihe in den abenteuerlichsten Verdoppelungen bewegen würde.

Ist somit der Ton des Kontrapunkts, der dem Ton des C. f. als Oktav oder Quint gegenübertritt, allerdings in Wirklichkeit nicht mit dem zweiten oder dritten Oberton selbst identisch, so beruht die konsonante Beziehung der beiden selbständigen Töne und sodann die spezifische Eigenschaft der erzielten Konsonanz, d. i. der Oktav oder der Quint, nichtsdestoweniger auf dem Grunde der Obertonreihe, aber freilich in einem anderen Sinne, als ihn Riemann annimmt. Bei aller Selbständigkeit beider, eben mit ihren eigenen Obertonwelten begabten Töne, die die Oktav oder Quint ausmachen, bestätigt nämlich die Natur ihre konsonante Beziehung und den Charakter der letzteren eben nach Maßgabe der Bedeutung der Oktav und der Quint innerhalb der Obertonreihe. Das will sagen: Da der zweite Oberton die Identität des Tones bei Differenzierung nur der Höhe vorstellt, der dritte Oberton aber in Form eines sowohl durch Höhe als absoluten Wert bereits verschiedenen Tones den letzten möglichen Grenzton des für uns faßbaren konsonanten Raumes abgibt, so bewährt sich dieselbe Charakteristik, wenn auch ein völlig selbständiger Ton so dem anderen gegenübertritt, daß sich entweder Identität des Tones bei Differenzierung der Höhe, oder eine letzte Konsonanzgrenze bei Verschiedenheit des Tones ergibt. Oder um die im Bd. I, S. 42, § 14 gebrauchte Darstellung zu zitieren:

„Wenn wir fragen, welche Beziehung unter zwei Tönen die natürlichste sein kann, so hat uns auch hierauf die Natur selbst bereits ihre Antwort gegeben: Hat sich z. B. G als stärkster Oberton im Schoße des Grundtones erwiesen, so bleibt ihm auch die Wucht und

die Weihe dieser nahen Verwandtschaft erhalten, wenn es ihm je im wirklichen Leben eines Tonstückes plötzlich als selbständiger Grundton entgegentritt: es ist, als würde der Aszendent seinen Deszendenten agnoszieren. Diese erste und natürlichste Beziehung zweier Töne untereinander möchte ich die quintale Beziehung nennen.“

Noch bleibt zu bemerken übrig, daß sich Riemann der Hypothese der Verschmelzungsgrade auch dazu bedient, das Verbot der Antiparallelen zu stützen, wie folgt: „Das Verbot der Oktaven- und Quintenfolgen muß aber gegenüber seiner herkömmlichen Fassung generalisiert und verschärft werden; denn da sich sowohl Einklang, Oktave und Doppeloktave als auch Quinte und Duodezime im Verschmelzungsgrade nicht nennenswert voneinander unterscheiden, so sind alle Übergänge aus dem Einklang oder aus der Oktave in die Doppeloktave und umgekehrt:

186]

8 1 8 8 1 8 15 8

und ebenso alle Übergänge aus der Quint in die Duodezime oder umgekehrt (bezw. auch mit Einbeziehung der Oktaverweiterung der Duodezime [19 ma]) als der Selbständigkeit der Stimmen widersprechend zu verbieten:

187]

5 12 12 5 12 19 19 12

Leider gelang es bereits Riemann, auch die jüngeren Theoretiker einzuschüchtern, und so enthält die (oben zitierte) Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille bereits den Vorschlag mindestens eines Kompromisses zwischen der Ansicht M. Hauptmanns und der Riemanns. Hier heißt es (S. 376): „Wenn man sich daher auch entschließen wollte, die Riemannsche Erklärung für die üble Wirkung paralleler Quinten als solcher gelten zu lassen, so meinen wir doch, daß es notwendig sei, die Hauptmannsche Ansicht zum mindesten als Hilfstheorie mit heranzuziehen, wenn es gilt, das faktische Vorkommen von

Quintenparallelen innerhalb eines harmonischen Zusammenhangs zu beurteilen. Demgemäß könnte man das Verbot etwa so formulieren: Wegen des hohen Verschmelzungsgrades ihres Intervallverhältnisses können parallele reine Quinten (wie auch in geringerem Maße parallele große Terzen) unter Umständen sehr übel wirken. Das ist namentlich dann der Fall, wenn diese Art der Fortschreitung vorkommt bei der direkten Folge zweier Akkorde, die ohne Verwandtschaftsbeziehung unvermittelt nebeneinander stehen u. s. w."

Wenn wir nun aber endlich aus all dem obigen die Summe ziehen, so ergibt sich, daß als Fehler in den theoretischen Begründungen des Quintparallelen-Verbotes anzunehmen sind: das Mißverstehen der ersten künstlerischen Erfahrungen in der kontrapunktischen Schreibart, die zur Aufstellung des Verbotes geführt haben, d. i. die allzu mangelhafte Würdigung der Tatsache, daß das Verbot ursprünglich auf dem Boden nur des zweistimmigen Satzes erwachsen ist, wo es in der Tat noch bis zur Stunde in voller Schärfe gilt; und endlich das Beurteilen auch des freien Satzes nach dem ursprünglich nur für Aufgabesituationen zuständigen Verbote.

Mit unserer Feststellung der Tatsache, daß dem Verbot paralleler Oktav- und Quintfolgen durchaus verschiedene Ursachen zu Grunde liegen, die nur im zweistimmigen Satz allein in ihrer Reinheit evident werden können, wäre allerdings das zunächst für die erste Gattung des zweistimmigen Satzes Notwendige erschöpft; wir wollen indes, in unserer bisherigen Gepflogenheit fortfahrend, einen weiteren Ausblick in den mehrstimmigen, wie in den freien Satz bieten, und den Einfluß der in beiden letzteren vorkommenden neuen Situationen auf das Verbot beleuchten; doch freilich, wie es sich von selbst versteht, hier vorläufig nur so weit, als es der Erfassung des Problems im allgemeinen nottut, und daher mit Vorbehalt einer ausführlicheren Darstellung an den zuständigen Stellen.

§ 13

Erster Einblick in den Einfluß des mehrstimmigen strengen Satzes auf das Verbot der geraden Folgen

Die Geburtsstätte des Problems ist, wie wir gesehen haben, der zweistimmige Satz. Dieser macht zum ersten Male auf die unausbleibliche Wirkung aufmerksam, daß die Folge zweier Primen oder Oktaven die Eigenschaft des Kontrapunkts als einer zweiten selbständigen Stimme zerstört, und daß die Folge von zwei Quinten ein unwillkommenes Aufeinanderprallen zweier gleich drastischer harmonischer Begrenztheiten bedeutet. Außerdem enthüllt aber der zweistimmige Satz, daß diese Wirkungen nicht nur durch die Natur der vollkommenen Konsonanzen allein, sondern

auch noch durch die gerade Bewegung als solche mitverursacht werden. Da es nun aber sicherlich verkehrt wäre, just dann, wenn man eben lernen will, wie eine zweite Stimme gegenüber einer ersten selbständig zu führen sei, zugleich auch schon auf Wirkungen auszugehen, die diese Selbständigkeit aufheben oder auch nur den guten Zusammenklang beider Stimmen schädigen, so ist es völlig in Ordnung, wenn die Theorie des zweistimmigen Satzes, den Einklang zwischen Absicht und Ausführung zunächst im eigenen Bezirk ihrer zweistimmigen Aufgaben anstrebend, das oben genannte Verbot nur eben für die letzteren aufstellt, und zwar ohne weitere Unterscheidung, ob hier die Fortschreitung zur vollkommenen Konsonanz in paralleler oder nur unparallel-gerader Bewegung geschieht.

Weiß man so aber, daß dieses Verbot nur allein aus Absicht und Situation des zweistimmigen Satzes heraus zu verstehen sei, so wird man sich folgerichtigerweise dann wohl vor dem (im vorigen Paragraphen bereits gerügten) Fehler von vornherein hüten, das Verbot zugleich als ein absolutes zu betrachten, — d. i. als ein Verbot, das außer dem zweistimmigen Satz ebenso ausnahmslos nun auch den mehrstimmigen Satz, wie den freien Satz im Banne zu halten hätte. Vielmehr wird es sich zeigen, daß kompliziertere Situationen, sofern sie eben ihre eigenen Lösungen erfahren sollen, den Druck jenes Verbotes sich auf die Dauer gar nicht gefallen lassen können; zumal ja die in solchen Situationen neu auftretenden Faktoren zugleich auch neue eigene Ansprüche erheben, die noch weit dringender der Erfüllung bedürfen.

So muß doch gleich schon der dreistimmige Satz — ich überspringe hier die zunächst in der zweiten, dritten und vierten Gattung des zweistimmigen Satzes sich neu differenzierenden Situationen — mindestens die unparallel geraden (die sog. verdeckten) Folgen bereits prinzipiell zulassen, wenn er seine Hauptabsicht erreichen will, dem C. f. nunmehr gar zwei Gegenstimmen in wirklicher melodischer Selbständigkeit gegenüberzustellen. Denn oft genug wird ja z. B. gerade

die Linie des fließenden Gesanges (als eben das Hauptmerkmal einer solchen Selbständigkeit der Stimme) es wohl fordern, daß die Stimme auf ihrem Wege just einen Ton einschließe, mit dem eine solche unparallel-gerade Fortschreitung verknüpft ist; und so wird es vom Standpunkt des höheren Gebotes der Selbständigkeit dann durchaus nur am Platze sein, auch die gerade Nichtparallele mit in den Kauf zu nehmen, zumal deren üble Wirkung durch das stärkere Hervortreten der eben durch die gute Linie erzielten Wirkung doch sicher in den Hintergrund tritt. Wir werden — um es hier, wie gesagt, nur erst vorläufig anzudeuten — später (III, 1, § 8) sehen, wie im dreistimmigen Satz:

1. durch Entrichten des schuldigen Tributs an den fließenden Gesang in Form der kleineren Intervalle, am besten des kleinsten, d. i. der Sekund,

oder:

2. durch Hervortreiben der Gegenbewegung,

oder endlich:

3. durch Gewinnung des Vorteils eines satten, vollständigen Dreiklangs

überhaupt neue, stärkere Wirkungen entstehen, die unter Umständen die an sich allezeit nur üble Wirkung der unparallel-geraden Folgen wohl in den Hintergrund zu drängen vermögen.

Notwendigerweise und zwar wieder aus dem Grunde der durch die erhöhte Stimmenzahl erst recht zahlreich und neu entstehenden Schwierigkeiten muß dann der vierstimmige Satz die unparallel-geraden Folgen sogar unter Umständen schon freigeben, unter denen der dreistimmige Satz noch an deren Verbot festhält. Die Vierstimmigkeit bringt es eben als unvermeidliche Folge mit sich, daß die geraden Nichtparallelen selbst unter noch leichteren Bedingungen gestattet werden müssen, als sie der dreistimmige Satz gefordert hat.

Doch gestattet die Lehre vom Kontrapunkt im Bereich ihrer Aufgaben deshalb nicht gleich auch die Parallelen von Primen, Oktaven und Quinten. Diese bleiben vielmehr sowohl im drei- als auch im mehrstimmigen Satz verboten, immer

und überall verboten, und zwar aus den Gründen der bereits oben angeführten Wirkungen, die völlig aufzuheben unter den gegebenen beschränkten Umständen des C. f. die übrigen Faktoren des Satzes noch immer zu schwach sind.

Es mag endlich nicht ohne Interesse sein, hier festzustellen, daß das Verbot aller geraden Fortschreitungen zu den vollkommenen Konsonanzen so sehr von Haus aus eigentlich nur auf die erste Gattung des zweistimmigen Satzes zugeschnitten bleibt, daß man (wenn man es eben durchaus wollte) sich schließlich für diese selbst vorerst noch jegliche äußere begriffliche Unterscheidung innerhalb der verbotenen geraden Folgen ersparen dürfte. Denn, wie man sieht, sind es im Grunde genommen erst die Situationen der anderen Gattungen des zweistimmigen Satzes, ganz besonders deutlich aber die des drei- und vierstimmigen Satzes (vom freien Satz noch abgesehen), die, indem sie eine gewisse Art gerader Fortschreitungen zu vollkommenen Konsonanzen bereits dulden und sogar fordern, nun aber auch den theoretisierenden Künstler wirklich zum ersten Male nötigen, in das aus dem zweistimmigen Satz stammende und dort noch ganz ausnahmslos geltende Verbot die Bresche einer ersten begrifflichen Unterscheidung zu legen. Was also in der ersten Gattung des zweistimmigen Satzes noch durchaus nicht notwendig gewesen, wird in den folgenden Gattungen u. s. w. einfach von selbst zu einer neuen Notwendigkeit der neuen Situationen, so daß man im Grunde eben frühestens von der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes ab die wirklichen Parallelen von den bloß unparallel-geraden Fortschreitungen begrifflich abzugrenzen hätte, um beide Arten erst von nun ab dann freilich bereits als ständige Kategorien der geraden Fortschreitungen zu führen.

Aber auch abgesehen von jeglicher Methode der systematischen Darstellung dieses Problems, bleibt es gleichwohl für die Wertung und Erkenntnis des Verbotes von wesentlicher Bedeutung, den soeben geschilderten Sachverhalt zu begreifen: wie nämlich die erste Gattung des zweistimmigen Satzes das Verbot in ihrem Bereiche durchaus noch ausnahms-

los hingestellt hatte, und nur erst mit der Differenzierung der Situationen zugleich auch die Differenzierung des Verbotes organisch einhergeht.

§ 14

Erster Einblick in die Stellung des Verbotes im freien Satz

Die Freiheit endlich selbst auch der parallelen Folgen zieht nun erst im freien Satz ein:

Der wechselnde Charakter der Stimme im freien Satz nämlich, deren Gegensatz zur stets nur gebundenen realen Stimme der kontrapunktischen Aufgaben im letzten Abschnitt noch ausführlich demonstriert werden soll, bringt es eben als neue Konsequenz mit sich, daß schon nur, um z. B. die Stimmenzahl beliebig frei regulieren zu können, bisweilen auch die Oktavparallelen bereits durchaus notwendig werden.

Was die Quintparallelen anbelangt, so tritt zu den Prinzipien der Gegenbewegung, des fließenden Gesanges und der Vollständigkeit des Dreiklanges, als jenen Mächten, die der üblen Wirkung unparallel-gerader Fortschreitungen ja auch schon im strengen Satz mit Erfolg gegenübertreten konnten, im freien Satz endlich noch der Gang der Stufen und der Wechsel der Tonarten hinzu, als eben der größten Mächte des freien Satzes, die nun allein oder noch besser gar im Verein mit jenen die Wirkung auch der Quintparallelen bereits ganz unschädlich machen können.

Oder anders ausgedrückt: Gerade aus dem Grunde der Identität der Töne im Einklang und in der Oktav gebraucht der freie Satz Oktav- und Einklangsparallelen, z. B. als sogen. „verstärkende“ Stimmen (die zugleich die Stimmenzahl reduzieren) u. s. w.; außerdem vermag er — wohlgemerkt aber durchaus nur unter dem Titel realer Stimmführung! — auch die Quintparallelen mehrfach zu benützen, indem er ihnen neue und stärkere, in den Aufgaben des strengen Satzes noch unbekannte Kräfte mit Erfolg entgegenstellt.

Daß unter solchen Umständen im freien Satz dann auch die unparallel-geraden Folgen, sowie die Antiparallelen, noch freieren Spielraum gewinnen, als sie ihn ohnehin schon im drei- und vierstimmigen Satze hatten, versteht sich eigentlich von selbst.

Angesichts des Endresultates aber, daß der freie Satz somit das Verbot nicht nur der unparallel-geraden Folgen, sondern bereits auch der Parallelen wie der Antiparallelen, unter Umständen ganz aufzuheben in der Lage ist, frägt es sich umso dringender, welchen Sinn es doch haben mag, das Verbot dann noch immer zu lehren, — und sei es auch nur im Kontrapunkt für den Bereich der Aufgaben? Denn wenn es im freien Satz hinsichtlich obiger Folgen, wie man ja meinen könnte, keine Schranke mehr gibt, wozu auch nur in den Aufgaben, deren Resultate ja ohnehin nie praktisch werden, ein solches Verbot doch überhaupt erst aufstellen?

Diese Frage ist aber nur scheinbar berechtigt, und die Antwort darauf leicht. Denn ich sagte schon, daß es nur den deutlich und überzeugend in den Vordergrund rückenden stärkeren Absichten und Gegenkräften möglich ist, die von Natur aus allezeit üble Wirkung gerader Fortschreitungen zu den vollkommenen Konsonanzen zu unterbinden. Damit ist aber auch mit anderen Worten erklärt, daß mit jeder Oktav- und Quintparallele und mit jeder unparallel-geraden Fortschreitung in allen Situationen selbst des freien Satzes im Grunde genommen auch die Tücke der an sich damit verbundenen Wirkung wiederkehrt und auf uns lauert, — ganz so, als wäre der freie Satz nur eine Aufgabe des zweistimmigen Satzes! — und zwar derart, daß die schlechte Wirkung sich sofort an unser Ohr melden müßte, sobald die Gegenkräfte: Gegenbewegung, fließender Gesang, vollständige Harmonie, Stufe, Modulation, Änderung des Stimmcharakters u. dgl. nicht eben genügend stark dagegen ins Treffen gebracht würden. Es bleibt also auch im freien Satze dabei, daß z. B. das Intervall der Quint zu einer klangbegrenzenden Wirkung führt; diese kann sogar offenbar werden, je nachdem man sie wirklich gewollt oder nur durch Ungeschicklichkeit verschuldet hat; daher muß die Schule jedenfalls schon im zweistimmigen Satz den Jünger auf jene Wirkung hinweisen, mag sie auch später ihm Mittel an die Hand geben, sich — nach Bedarf — ihrer auch wirklich zu erwehren. Kurz, die Wirkung der geraden Fortschreitungen,

und zwar in allen möglichen Kategorien, wie sie der Kontrapunkt lehrt, bleibt allemal eine psychologische Realität selbst auch dort, wo sie von Vordergrundkräften geschlagen nur mehr im Hintergrund verharrt!

§ 15

Abgang von den vollkommenen Konsonanzen im allgemeinen

Da sich in den Aufgaben der gegenwärtigen Gattung jeglicher Abgang von den vollkommenen Konsonanzen naturgemäß zugleich auch als Zugang zu den nächsten Konsonanzen darstellt, so ist hier unter dem Titel des Zuganges auch schon alles Notwendige über den Abgang gesagt. Der Abgang an sich ist somit keinerlei weiteren, speziellen Einschränkungen und Verboten unterworfen. Ausgenommen erscheint lediglich der Abgang vom Einklang.

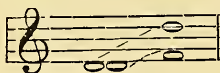
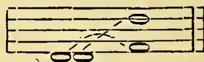
§ 16

Der Abgang vom Einklang im speziellen

Die Tatsache der satten Einigung und Verschmelzung beider Stimmen, wie sie hier im Einklang zum Ausdruck kommt, legt nämlich, was übrigens auch dem Postulat des fließenden Gesanges am besten entspricht, der auf den Einklang folgenden Stimmführung zugleich die Verpflichtung der Vorsicht auf, doch mindestens nicht unmittelbar auf den Einklang allzu drastisch eine gegensätzliche Situation aufzusuchen.

Zieht man nun die drei Bewegungsarten für die Frage des Abganges vom Einklang in Betracht, so ergeben sich folgende Wirkungen:

a) Die Anwendung der geraden Bewegung birgt die Gefahr in sich, daß es dem Ohr und Gefühl, zumal bei größeren Sprüngen, schwer fallen müßte, zu entscheiden, welchen Weg die eine und welchen die andere Stimme genommen hat. So ist z. B. bei:

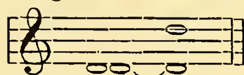
188]  oder? 

mindestens die Gefahr einer Stimmenverwechslung vorhanden, indem es ja nicht immer ganz deutlich erscheinen

müßte, welches der beiden d^1 nach d^2 und welches nach f^1 gegangen.

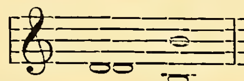
b) Dagegen gewährt die Seitenbewegung durch das Liegenbleiben einer Stimme bereits ein so starkes Gegengewicht der Ruhe, daß man ohne Schaden auf den Einklang selbst das größte Intervall folgen lassen darf; z. B.:

189]



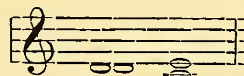
c) Bei der Gegenbewegung endlich ist die Gefahr explosiver Wirkung eines auf den Einklang folgenden größeren Intervalls schon durch die Situation selbst sehr nahegerückt, z. B.:

190]



Dieser Gefahr ist indessen dadurch am besten zu begegnen, daß man auf den Einklang eben nur ein mäßigeres Intervall bringt, überdies zugleich nur in kleinen Schritten zu letzterem fortschreitet; so daß als die beste Lösung des Abganges durch Gegenbewegung wohl der Fall zu bezeichnen ist, wo beide Stimmen bloß in Sekundenschritten auseinanderbiegen, um zur Terz zusammenzutreten:

191]



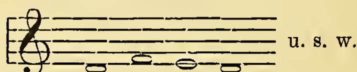
Aus den soeben geschilderten Wirkungen ergeben sich somit folgende Ratschläge für die Behandlung des Abganges von einem Einklang:

Die erste Stelle behauptet die Seitenbewegung, die das Explosive in der Folge der Intervalle wohl am ehesten zu vermeiden in der Lage ist; an die zweite Stelle kommt die Gegenbewegung, jedoch nur unter gewissen günstigen Umständen, wie sie oben dargestellt wurden; als die am wenigsten geeignete erweist sich endlich die gerade Bewegung, weshalb denn dieser in den Aufgaben nach Möglichkeit aus dem Wege zu gehen ist.

Da der Einklang, wie wir später sehen werden, in der Mitte der Aufgabe verboten ist und somit in der ersten

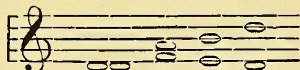
Gattung des zweistimmigen Satzes doch nur entweder zu Anfang oder zu Ende der Aufgabe gebraucht werden darf, so wird die hier erörterte Frage nur in einer Situation praktisch und zwar, wenn man die Aufgabe mit einem Einklang eingeleitet hat. Daher mag man aber schon im vorhinein die Situation auf ihre Konsequenzen prüfen, d. h. ob die Aufgabe sich überhaupt dazu eigne, mit dem Einklang begonnen zu werden. Denn wenn wir zu einem C. f., der z. B. folgendermaßen anhebt (vgl. S. 79):

192]



einen oberen Kontrapunkt zu setzen haben, so ist es klar, daß bei Anwendung des Einklanges zu Beginn sofort auch schon die strikte Notwendigkeit gar einer geraden Bewegung sich ergäbe, etwa z. B.:

193]



wenn nicht statt ihr zum Mittel der Kreuzung beider Stimmen (vgl. später § 27) gegriffen werden soll, das doch aber mindestens zu Anfang einer Aufgabe etwas deplaziert erschiene. Es wird sich daher besser empfehlen, als Eröffnungsintervall bei solchem C. f. lieber die Oktav oder Quint als gerade den Einklang zu gebrauchen.

Wie nun aber der freie Satz mit all den oben geschilderten Wirkungen nach Maßgabe seiner eigenen Stimmungsgründe verfährt, mögen folgende Beispiele zeigen:

194] Schumann, Symphonie C-dur, Kl. Pt. S. 25 u. 26.

a) Oboen b) Oboen

Klarinetten Klarinetten

(Klang) Fag.

Man sieht hier bei den Oboen den Abgang vom Einklang in gerader Bewegung zu einer Quart bei a) und gar zu einer Sept bei b); nun beachte man aber, wie viel Wirkungen doch der Autor dadurch in einem erreicht: an dem bescheidenen Sekundengang der zweiten Oboe gemessen erscheinen die Sprungumwege der ersten Oboe: die Quintsprünge bei a) und die Septsprünge bei a) dann nur desto ausdrucksvoller (vgl. I, 2, § 18!); außerdem wird dadurch, daß die zweite Oboe in den Raum der von der ersten Oboe durchgesprungenen Quint, bezw. der Sept just mit einer Sekund eintritt, eine gute, echte Portamentowirkung (vgl. I, 2, § 17, insbesondere Fig. 111!) erzeugt u. s. w.

Bei Fux lesen wir auf S. 73: „Es zeiget an, daß sonsten der Gang vom Einklang zu einer andern Consonanz durch einen Sprung nicht erlaubet ist, auch nicht zu dem Einklang auf diese Art, wie kurz vorhero erinnert worden. Allein da dieser Sprung aus einem Theil des schlechten Gesanges besteht, welcher unveränderlich ist, so kann er gedultet werden. Ein anders ist es, wenn man nicht an den Choralgesang gebunden, und thun kann, was man will.“ Dieser Ansicht liegt, wie man deutlich sieht, ein bedenkliches Mißverständnis zu Grunde, und zwar sowohl der kontrapunktischen Aufgaben einerseits, als einer freien Komposition anderseits. Das Mißverständnis hat in diesem Falle Fux dazu verleitet, gerade der letzteren weniger Freiheit zu gönnen, als den ersteren, indem er aus der Gebundenheit der Aufgaben wohl die Notwendigkeit der Duldung auch der eventuellen Sprünge vom Einklang weg, dagegen aus der Ungebundenheit der freien Komposition die Notwendigkeit größerer Strenge deduziert; während es in der Tat völlig umgekehrt ist, denn öfter als der strenge Satz kann der freie, wie oben bei Fig. 194 zu sehen war, schon einfach aus Stimmungsgründen zu Sprüngen in solchen Fällen innerlich genötigt sein.

Ausführlicher, als Fux, lehrt Bellermann S. 136: „Der Sprung vom Einklang in ein anderes konsonierendes Intervall in gerader Bewegung ist im zweistimmigen Satz nicht gut, und daher möglichst zu vermeiden (folgen Beispiele). Sehr wohl zulässig aber ist ein solcher Sprung, wenn eine von beiden Stimmen auf ihrem Tone liegen bleibt, d. h. also in Seitenbewegung (folgen Beispiele). In der Gegenbewegung tut man wohl daran, ebenfalls Sprünge zu vermeiden, wobei es gleichgültig ist, ob nur eine oder beide Stimmen einen solchen Sprung machen. Von dieser Regel findet man indessen sehr häufig Ausnahmen, weshalb wir sie weniger streng zu beobachten haben.“ Hier zitiert Bellermann die Lehre des Fux, um sich ihm dann auch in Bezug auf den freien Satz anzuschließen, was er mit folgenden Worten

bestätigt: „Da ist dann natürlich kein Grund vorhanden, dergleichen weniger schöne Forschreitungen anzubringen.“ So viel davon ist freilich richtig, daß die Gegenbewegung ja oft nicht zu vermeiden ist; dann aber halte man sich an die im Texte diesbezüglich gebotenen Ratschläge.

§ 17

Der freie Zugang zu den unvollkommenen Konsonanzen

Der Zugang zu den unvollkommenen Konsonanzen ist frei, gleichviel ob man von einem vollkommenen oder unvollkommenen Intervall ausgegangen ist.

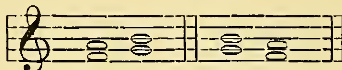
Auch sind gleicherweise alle drei Bewegungen, wenn sie zu einer unvollkommenen Konsonanz führen, ohne weiteres gestattet, bis auf die eventuellen Ausnahmen der nachstehenden Fälle.

§ 18

Über das eventuelle Verbot einer Folge zweier großen Terzen

a) Die erste Ausnahme bildet die Folge zweier großen Terzen, wie wir sie nämlich in der reinen, unvermischten Diatonie von der vierten zur fünften Stufe in Dur und von der sechsten zur siebenten in Moll — bekanntlich nur ein einziges Mal (vgl. Bd. I, § 64 f.) — antreffen:

195]



jedoch tritt die Ausnahme nur dann ein, wenn diese Folge durch sich selbst die Summe einer übermäßigen Quart — des Tritonus — dem Ohr gar so unglücklich aufdrängt, daß es davon nicht einmal mehr durch eine etwaige spätere Stimmführung recht abgelenkt werden kann. So hebt dagegen umgekehrt z. B. bei folgender Stimmführung:

196]



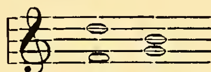
der weitere Abfluß der Stimmen die Summe der übermäßigen Quart sicher nur glücklich auf.

Der Grund des Verbotes einer solchen Terzenfolge liegt also, wie man sieht, weniger im Gegenübertreten von F

und H oder in der Summe der übermäßigen Quart schon an sich, als vielmehr durchaus nur in einer speziellen Situation der letzteren: wenn nämlich der Mißklang der Quartsumme dem Ohre erst dadurch besonders drastisch auffällt, weil er keine genügende Deckung einer späteren guten Auflösung findet.

Daher ist aber auch umgekehrt eine Stimmführung, wie z. B.:

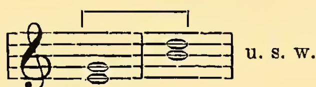
197]



ohne weiteres erlaubt; woraus endlich zu folgern ist, daß nicht jede Begegnung von F und H an sich schon das Verbot absolut begründet, sondern unter besonders ungünstigen Umständen eben nur eine unaufgelöste Summe der übermäßigen Quart. Das ist also alles, was von der so berüchtigten Legende des nur mit Unrecht so genannten Tritonus-„Querstandes" (vgl. später § 28) übrig zu lassen überhaupt möglich ist!

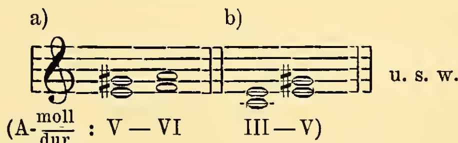
b) Ebensowenig aber wie aus der Folge zweier großen Terzen die Summe einer übermäßigen Quart resultieren darf, ist auf demselben Boden der reinen Diatonie auch noch die Summe z. B. einer Sept erlaubt, wenn nämlich auch diese wieder irgendwie ungedeckt bleiben müßte, z. B.:

198]



Folgen hingegen von zwei großen Terzen, wie z. B.:

199]



setzen von Haus aus eine vermischte Molltonart voraus (vgl. Bd. I, § 38 f.), worin nämlich das erste Beispiel die Folge: V—VI und das zweite: III—V vorstellt. Angenommen dann, daß sich der Schüler in den Aufgaben auch einer ver-

mischten Molltonart bedienen würde, so müßte er der Summe auch einer übermäßigen Quint, wie sie das zweite Beispiel liefert, unbedingt ausweichen, während er die Folge des ersten Beispiels wohl ohne weiteres anzuwenden das Recht hätte.

Es ist bekannt, daß man Folgen großer Terzen (nach Möglichkeit auch in Sextakkordreihen) gerade heute mit Vorliebe im freien Satz gebraucht. Wie dieser nun solche Folgen rechtfertigt, möge uns zunächst ein Beispiel zeigen:

200] Mozart, Symph. C-dur, Köchel Nr. 425.

(Schluß der Durchführung)

(Reprise) u. s. w.

Mit ihrer Allgewalt deckt freilich schon die Stufe allein, hier die V., den ganzen Ablauf der großen Terzen (Takt 4—5) restlos genug, indem sie diese zu melodisch bloß durchgehenden chromatischen Rückungen zwischen g und c^1 herabdrückt. Und doch begreift das Ohr sehr wohl auch den Verlauf des ganzen Prozesses, der zu dieser Durchgangswirkung führen mußte, und wir gelangen schließlich zur Einsicht, hier nur scheinbar große Terzen vor uns zu haben, die in Wahrheit vielmehr von bloß kleinen Terzen herstammen. Man staune, wie rasch unsere Empfindung funktioniert, wie sie mit Blitzesschnelle über so viele Stadien zur Abbreviation hinwegeilt:

201]

a) u. s. w.

b) 1. u. s. w.

Durchgang Durchgang

2. u. s. w.

Durchgang Durchgang

c) u. s. w.

Das Bild bei a) gibt die normalen diatonischen Durchgänge an, die zwischen g und c^1 der tieferen Stimme liegen, bezw. zwischen h und e^1 der höheren. Das ist der eigentliche Hintergrund aller späteren Ereignisse, sozusagen das erste Stadium.

Das Bild bei b) bietet die chromatische Ausfüllung der normalen Diatonie und zwar bei 1. der tieferen, bei 2. der höheren Stimme. Dies ist das zweite Stadium.

Das Bild bei c) stellt den ersten und vorerst normalen Versuch vor, durchaus mit Beibehaltung des einmal gegebenen Vierviertelraumes gleichwohl die sämtlichen oben sub b aufgezeigten chromatischen Durchgänge beider Stimmen anzubringen.

Jedoch bringen hier die beiden Stimmen, der Deutlichkeit halber, und um den Durchgangscharakter der chromatischen Töne reiner zu wahren, zunächst noch so viel Entgegenkommen einander entgegen, daß zu einer gegebenen Zeit blos je eine Stimme ihren Durchgang absolviert, und

nur bis die erste Stimme den ihrigen hinter sich hat, nun die zweite ihren Durchgangston vorwärtsschiebt: Hat so im ersten Viertel die tiefere Stimme den Durchgang as—a vollzogen, setzt dann beim zweiten Viertel die zweite höhere Stimme — jedoch wohl zu beachten bei nunmehr ruhender tieferer Stimme! — den eigenen Durchgang c^1—cis^1 in Szene; im dritten Viertel wartet wieder die zweite Stimme, bis die erste, die tiefere, mit ihrem neuerlichen Durchgang b—h fertig geworden, und rückt nun selbst im vierten Viertel von d^1 zu dis^1 fort, während umgekehrt die tiefere Stimme zuwartend und passiv bleibt. Das ist nun das dritte Stadium.

Man bemerkt aber leicht, daß dieses Verfahren endlich Gelegenheit zu einem abkürzenderen und komplizierteren gibt, welches eben das vierte und letzte Stadium des Prozesses — s. Fig. 200 selbst — bildet. Denn ist es immer nur ein diatonischer Ton, der, selbst ruhend, dem chromatischen Ton inzwischen Gelegenheit zum Durchgange bietet:

	Diatonischer Ton				Chromatischer Durchgang	
unter	c^1	der höheren	Stimme . . .	as_1—a	der tieferen	Stimme
über	a	„ tieferen	„ . . .	c—cis^1	„ höheren	„
unter	d	„ höheren	„ . . .	b—h	„ tieferen	„
über	h	„ tieferen	„ . . .	d^1—dis^1	„ höheren	„

so folgt daraus, daß, da der chromatische Durchgang cis^1, bezw. später dis^2 ihren Weg nun ohnehin über dem diatonischen a, bezw. später über h machen müssen, es nun sicherlich ganz auf dasselbe hinauskommt, wenn die beiden Töne, d. i. der jeweilig diatonische und der jeweilig chromatische, statt einander erst abzuwarten und aufeinander zu folgen, rücksichtslos aufeinandertönen.

Indem das Ohr so verstehen lernt, daß beim zweiten Viertel die Terz ursprünglich ja klein war: $\frac{c^1}{a}$, bis sie erst durch Fortrücken des chromatischen Durchganges zur großen sich erweitert hat, zu: $\frac{cis^1}{a}$ (und ebenso später $\frac{d^1}{h}$ zu $\frac{dis^1}{h}$), akzeptiert

es ohne weiteres auch die Abbreviation, d. i. die letzte Zusammenziehung des soeben geschilderten zweiaktigen Prozesses in einen einaktigen, verzichtet auf die Zwischenstation der kleinen Terzen $\genfrac{}{}{0pt}{}{c^1}{a}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{d^1}{h}$ beim zweiten und vierten Viertel, und gelangt somit an diesen Stellen sofort auch zu großen Terzen. —

Die Folge großer Terzen bei den Celli und Bratschen in folgendem Beispiel von Brahms:

202]

Violine II Symph. IV, erster Satz, Modulationspartie.

Br. *f*

u. s. w.

Violoncello (*)

H-moll: VI — — — — — I —

beruht darauf, daß hier die VI. Stufe in H-moll durchaus nur im Sinne des echten Moll auskomponiert wurde. Die Härte der Wirkung — eine beabsichtigte — rührt aber in diesem Falle sicher weniger von der Folge der großen Terzen selbst, als vielmehr vom schweren dissonanten Durchgange der Terz a—cis^1 (bei *) unter dem harmonischen Ton h^1 der Geigen, und auch von der rhythmischen Eigenart dieses Modulationsmotivs, das beim zweiten Viertel seinen Anfang nimmt.

Das Paar großer Terzen im folgenden Beispiel Wagners:

Rheingold, Kl. Part., dritte Szene S. 260.

203]

Violine I

u. s. w.

Violine II

Cis-moll: ♮II (phrygisch)

stammt daher, daß nach vorausgegangener I. und VI. Stufe in Cis-moll die Reihe im Quintenfall nunmehr an die II. kam, daß eben diese II. Stufe erniedrigt wurde (♮II phrygisch), und nun innerhalb der letzteren Stufe somit gerade der Ton gis², die obere Stimme des Terzenpaares, berufen ist anzuzeigen, daß wir durchaus nur in der Cis-moll-Diatonie geblieben sind. Zwar hätte auch ein g² an dieser Stelle erscheinen können, wenn nämlich Wagner — als wäre es plötzlich wirklich D-dur (vgl. Bd. I. § 137) geworden — einem tonikalen Trieb der II. Stufe zu folgen vorgezogen hätte; doch gerade der Vergleich mit der Wirkung eines g² zeigt, um wie viel feiner noch an dieser Stelle im Dienst der aufrecht zu erhaltenden Diatonie eben der Ton gis² wirkt. Welch schöne Frucht des Auskomponierens von Stufen! —

Lehrreich ist aber anderseits im folgenden Beispiel zu sehen, wie Smetana eine Folge zweier großen Terzen abwendet und auch wieder daraus eine besondere Stimmung zu gewinnen weiß:

204] Streichquartett E-moll „Aus meinem Leben“ Part. S. 4.



Fux achtet nicht einmal sonderlich strenge auf die Folge zweier großen Terzen, wie aus folgenden Beispielen hervorgeht:

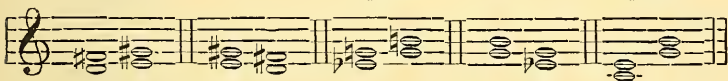
205] IV. 15 V. 16



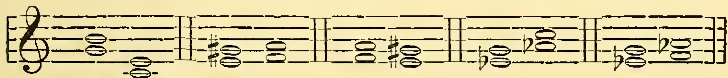
Um so energischer rückt dagegen Albrechtsberger dem Problem nahe. Auch er stellt dieses, um es gleich zu sagen, nur aus Anlaß unerlaubter Terzfolgen dar, vermeidet es aber durchaus, von einem „Querstand des Tritonus“ an sich schon ex offo zu sprechen. So heißt es bei ihm auf S. 21—22 unter VII: „Zwo große Terzen sind in der Fortschreitung eines ganzen Tones hinauf und herab, aber nicht eines halben Tones verbothen; auch bey einem großen Terzen-Sprunge beyder Stimmen; weil dadurch ein unharmonischer Querstand, ein Mi contra fa entsteht, aber nicht bey einem reinen Quarten-Sprunge. Bey einem reinen Quinten-Sprunge mit beyden Stimmen sind zwo große Terz-Accorde ebenfalls verbothen; nicht wegen dem Mi contra fa, sondern weil eine große Septime in solchen zwey Tacten, oder Noten quer über steht, welche, sie mag hernach steigen, oder fallen, allezeit schwer zu suchen ist.“ Wenn wir seine dazugehörigen Beispiele ordnen, gelangen wir zu folgendem Bild:

206]

a) (bei Fortschreitung eines ganzen Tones) „übel“ — b) (bei großem Terzsprung) „übel“ — c) bei reinem Quintsprung „übel“



d) (bei Fortschreitung eines halben Tones) „gut“ — e) (bei reinem Quartsprung) „gut“



NB. Daß er d) überhaupt billigt, hängt nun freilich mit seiner uns schon bekannten Grundauffassung vom gemischten Mollsystem (vgl. oben I, 2, § 9) zusammen.

Auch geht aus obiger Regel hervor, daß er durchaus nicht schon jeden Querstand von F kontra H untersagt, sondern eben nur jenen, der bei Gelegenheit zweier großen Terzen vorkommt und zu einer verbotenen Quartsumme (s. Fig. 206a) führt, so daß auch mein Beispiel sub Fig. 197 ebensowenig unter sein Verbot fällt.

Was indessen seiner Regel zur letzten Präzision fehlt, ist, daß er leider zu sagen versäumt, daß selbst eine Folge, wie die bei a), unter besseren Umständen gleichwohl noch gestattet sein kann, wenn nämlich durch eine glückliche Stimmführung die Wirkung der Quartsumme verwischt wird. Ein Rudiment dieses Gedankens, freilich bloß unbewußt und fast nur im Sinne einer Ausnahme, trägt allerdings auch schon Albrechtsberger selbst vor mit den Worten: „In einer drey- und

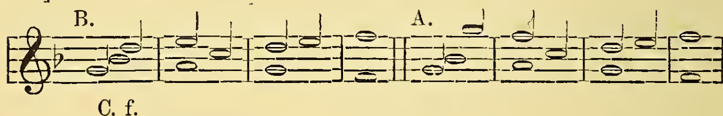
mehrstimmigen Cadenz sind zwo große Terzen, einen ganzen Ton steigend, erlaubt; wie hier in den zwey letzten Beispielen zu sehen war."

207] Choral. C. f.



Doch ist dieser Gedanke, wobei den Autor offenbar mehr der Geist der Harmonielehre (hier des Stufenganges: II—V—I) zur Ausnahme förmlich gezwungen zu haben scheint, mit Unrecht leider nur auf die Kadenz beschränkt, und daher eben, wie gesagt, zu wenig genau ausgesprochen. Daß er in der Praxis der Aufgaben richtigerweise doch wieder nur auf die jeweilige Situation achtete, mögen endlich folgende von Nottebohm S. 48, 49 mitgeteilten Korrekturen beweisen, die Albrechtsberger an den Beethovenschen Aufgaben vorgenommen hat:

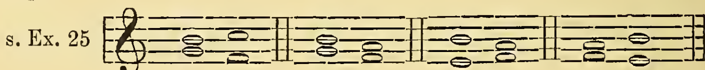
208]





In der 7. Regel S. 8 erklärt Cherubini: „Man soll immer die falsche Relation der Oktave und auch der übermäßigen Quarte vermeiden; beide, insbesondere aber die der Oktave, machen eine unangenehme Wirkung auf das Ohr." (Daran schließt sich eine Bemerkung, deren hierhergehörigen Teil ich aber schon in Bd. I, § 19 reproduziert habe.) In der falschen und verkehrten Annahme, daß nur die Relation des Tritonus selbst (und nicht erst die jeweilige Situation desselben!) schon allein Ursache des Verbotes sein muß, sieht sich Cherubini konsequenterweise leider dazu veranlaßt, jede solche Relation überhaupt zu verbieten wie z. B.:

209]

s. Ex. 25 

Freilich ist dieser Gedanke radikal und konsequent, doch fehlt der Voraussetzung leider die innere Wahrheit. Uebersieht doch Cherubini gleich schon, daß aus demselben Grunde auch z. B.

210]



wegen H kontra F (in Form der verminderten Quint) wohl nun ebenso verboten werden müßte, von welchem Verbot aber bei Cherubini — glücklicherweise, wenn auch widerspruchsvoll genug — anderseits doch wieder nichts zu finden ist.

Bellermann kehrt in dieser Frage zur Indifferenz des Altmeisters Fux wieder zurück. Fast erweckt es aber den Verdacht, als würde er sie gar ausschließlich nur vom Standpunkt der mixolydischen Tonart allein zu beurteilen geneigt sein, so wenn er S. 149 in einer Aufgabe, die er für mixolydisch ausgibt, schreibt:

211] C. f.



und dazu erläutert: „In dem zweiten Beispiel der mixolydischen Tonart sehen wir ferner schon im viertletzten Takt F in Fis erhöht, während nach der strengeren Regel das Kreuz nur in der Kadenz selbst gesetzt werden soll. Diese Ausnahme kann jedoch in der mixolydischen Tonart bisweilen gestattet werden, wenn F von oben kommend, wieder aufwärts steigt, und in der anderen Stimme unmittelbar darauf H zu hören ist. In einem solchen Falle ist Fis auch zu Anfang des Satzes nicht nur erlaubt, sondern bisweilen sogar geboten (hier folgt die Aufgabe, deren Anfang und Ende oben zitiert erscheinen), wo, wenn man hier im zweiten Takt F beibehalten wollte, der Tritonus (F—H) zwischen den beiden Stimmen zum dritten Takte hier sehr unangenehm wirken würde, was man einen Querstand, ein unharmonisches Verhältnis nennt. — Im Verlauf des Gesanges muß dann aber in Rücksicht auf die Tonart wieder F gesetzt werden (Takt 5).“ Letzter Passus bezieht sich deutlich auf den angeblich mixolydischen Charakter der Aufgabe.

§ 19

Der Abgang von den unvollkommenen Konsonanzen

Der Abgang von den unvollkommenen Konsonanzen ist von jedem Verbote frei; sofern aber mit dem Abgang zugleich doch auch der Zugang zu den nächsten Konsonanzen gegeben ist, treten unter dem Gesichtspunkt des Zuganges alle in den §§ 6, 11, 17 und 18 vorgetragenen Grundsätze in Kraft.

§ 20

Anblick der bisherigen üblichen Fassung der Stimmbewegungsregeln

Zur Vertiefung der hier (in obiger Paragraphenreihe § 9—19) vermittelten speziellen Lehre von den drei Stimmbewegungsarten seien nun noch übersichtsweise die diesbezüglichen Regeln vorgeführt, wie sie in anderen Lehrbüchern enthalten sind.

So lesen wir bei Fux (S. 81):

„Erste Regel. Von einer vollkommenen Consonanz zu einer anderen vollkommenen Consonanz gehet man entweder durch die widrige oder Seitenbewegung.

Die andere Regel. Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen durch alle drey Bewegungen.

Dritte Regel. Von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer vollkommenen durch die widrige oder Seitenbewegung.

Vierte Regel. Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer anderen unvollkommenen durch alle drey Bewegungen. Wobey zu merken, daß die Seitenbewegung in allen vier Fortschreitungen erlaubet sey. An der Erkänntniß dieser dreyfachen Bewegung und derselben rechten Gebrauch, hänget, wie man zu sagen pfleget, das Gesetz und die Propheten."

Von Antiparallelen ist, wie man sieht, hier keine Rede.

Nach Albrechtsberger (S. 19, 21) lauten die Stimmbewegungsregeln:

„I. Wenn in zween Accorden, das zweyte Paar Noten eine vollkommene Consonanz ausmacht, so muß vom ersten zum zweyten Accord die gerade Bewegung vermieden und die Gegen- oder Seitenbewegung gebraucht werden; der erste Accord mag sodann vollkommen oder unvollkommen seyn."

(Folgen Beispiele.)

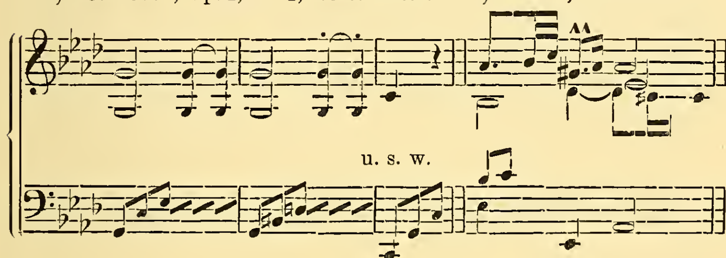
„Auch muß man sich sogar in der Gegenbewegung vor zween Quinten und Octaven hüten; besonders, wenn eine Orgel, die mit einem Pedal versehen ist, die Begleitung mit macht; weil die Organisten die meisten Grundtöne mit dem linken Fuße treten, und sehr oft aus einem Quarten-

Sprunge aufwärts, einen Quinten-Sprung abwärts und umgekehrt machen, folglich gerade Quinten, oder Octaven gehört werden."

Da hier Albrechtsberger bei Gelegenheit der Antiparallelen, deren Verbot er kreiert, plötzlich nach einer dem freien Satz entnommenen Begründung greift, so sei ihm denn auch gleich auf der Stelle, unbeschadet späterer Erläuterungen, erwidert, daß, abgesehen von der prinzipiellen Unzulässigkeit eines solchen Verfahrens, auch übrigens die Frage selbst sich dort anders stellt. Man sehe z. B.

212]

a) Beethoven, Op. 2, Nr. 1, letzter Satz. b) S. Bach, Aria variata.



So braucht man im ersten Beispiel, um die Oktavparallele gelten zu lassen, keineswegs noch ein unisono anzunehmen (wenngleich sich auch diese Nebenwirkung dort von selbst einstellen muß), da ja die Töne G—C des Basses mehr die Stufen V—I selbst verkörpern, als Stimmen im reinen kontrapunktischen Sinne vorstellen; d. h. man hört dieselbe Tonfolge in der Tiefe mit anderem Grunde, als in der Höhe bei der Melodie: dort mehr Stufengang, hier durchaus Melodie. — Wenn nicht die Handschriften trügen, liegen dagegen im Beispiel Bachs verwickeltere Verhältnisse vor: Entweder sind es vom zweiten zum dritten Viertel des Taktes leibhaftige Quintparallelen $\left\{\begin{matrix} h—e^1 \\ e—A \end{matrix}\right.$ oder vom ersten zum dritten Viertel blos Antiparallelen $\left\{\begin{matrix} h \nearrow e^1 \\ e \searrow A \end{matrix}\right.$, in welch letzterem Falle der Deutlichkeit halber das E des Basses als eine Halbe (d. i. ohne Unterteilung in Vierteln) angenommen werden müßte. Wie dem aber auch ist, seien es nun Parallelen oder Antiparallelen, jedenfalls sind es die Stufen, deren Erwartung und Erfüllung hier die Quinten rechtfertigen.

„II. Wenn in zween Accorden das zweyte Paar Noten eine unvollkommene Consonanz ausmacht, so kann man vom ersten bis zweyten Accorde eine jede der drey Bewegungen

brauchen; der erste Accord mag vollkommen oder unvollkommen seyn (folgen Beispiele). Weil in den folgenden vier Gattungen auch Dissonanzen gebraucht werden, so nimmt man sie zu den unvollkommenen Consonanzen, und setzt zu diesen zwo Regeln noch hinzu: der erstere Accord mag ein vollkommener, unvollkommener oder dissonirender Accord seyn." —

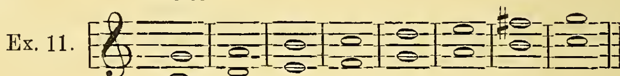
Tiefer wagt sich Cherubini in die Begründung der Verbote hinein.

Wir lesen bei ihm auf S. 5, vierte Regel: „Man soll niemals mehrere vollkommene Consonanzen derselben Art, in welcher Entfernung es auch sei, sich folgen lassen. Zwei Octaven- oder Quintenfolgen sind demnach verboten. Dieses Verbot dehnt sich auf alle Arten der Composition im strengen Style aus, es sei zu zwei oder mehreren Stimmen."

Hierauf folgt die erläuternde Bemerkung:

„Eine Oktavenfolge ist fast harmonielos, und eine Quintenparallele erzeugt einen Übelklang, weil die obere Stimme in einen anderen Ton tritt in demselben Augenblicke, wo die untere dasselbe tut. Wenn man z. B. zur C-Leiter eine Oberstimme setzt, welche jedesmal die Quinte desselben bildet, so:

213]



(hier bloß auf ein System abgezogen)

so folgt daraus, daß die eine Stimme in C ist, während die andere in G. Aus diesem gleichzeitigen Vorhandensein zweier Tonarten entsteht der Übelklang und folglich das Verbot, Quintenfolgen zu schreiben, wenn selbst die Fortschreitung nicht stufen-, sondern sprungweise wäre. Die Wirkung bleibt immer dieselbe. (Folgt Ex. 12, das einige Quintenfolgen in Sprüngen vorführt.) . . ."

Es liegt auf der Hand, daß Cherubini bei Aufstellung der in der letzteren Bemerkung enthaltenen Begründung von einer nur allzu vagen Vorstellung dessen, was eine Tonart überhaupt sei, beherrscht war, und daß in weiterer Folge die Begründung daher auch zumindest

an arger Übertreibung leidet. Denn könnte und dürfte man sie wohl gegen eine Erscheinung, wie es das primitive Organum (s. oben § 12) gewesen, mit Recht noch ins Treffen führen, wie will man sie dann aber, sei es im strengen oder im freien Satze, als Argument mit gleichem Recht schon gegen eine Folge von z. B. nur zwei Quinten anwenden? Ist es überhaupt denn möglich, schon durch eine Folge von z. B. zwei Quinten auch nur eine Tonart, geschweige denn zwei verschiedene parallel laufende Tonarten auszudrücken?

Und nun in der Regel fortfahrend meint Cherubini:

„Die Quinten sind geduldet worden und werden es noch in der Gegenbewegung.“ (Folgt Ex. 13). „Durch dieses Exempel ersieht man, daß die eine eine Duodezime und die andere eine Quinte ist; und das ändert die Bedeutung. Gleichwohl ist dies Verfahren im 2stimmigen Contrapuncte und besonders Note gegen Note verboten; es wird nur im 4stimmigen Satze zugelassen, wenn man Schwierigkeiten begegnet, die Stimmen gut zu führen.“

An einer Begründung des Antiparallelenverbotes fehlt es aber bei ihm durchaus. So heißt es weiter:

„Der Schüler kann Quinten und Octavenfolgen in Werken des galanten Styls begegnen, das heißt in Opern, Sinfonie'n etc.; allein das sind dann immer nur Lizenzen, welche in diesen Compositionsarten geduldet werden.“

Wie wenig Zutrauen zu seiner eigenen Beweisführung muß aber, wie man sieht, schon Cherubini selbst gehabt haben, wenn er, der ewig unerbittliche und radikale Lehrer, sich gleichwohl am Ende herbeiläßt, unter dem Titel von „Lizenzen“ im freien Satz nun wirkliche Quint- und Oktavparallelen immerhin „dulden“ zu wollen? Statt der Parole des „Duldenmüssens“ — ach! wie viel Unsicherheit und Ratlosigkeit in Bezug auf die Behandlung der Materie verbirgt sich nur in dem Worte: „dulden“! — hätten an dieser Stelle doch sicher noch besser gewirkt die etwaigen Gründe, die Cherubini eben zur Duldung von Lizenzen im freien Satz veranlaßt haben.

Noch überraschender aber kommt es in der fünften Regel (S. 6):

„Es ist verboten zu einer vollkommenen Consonanz in gerader Bewegung fortzuschreiten, ausgenommen wenn eine der zwei Stimmen durch Halbtöne geht.“ (Folgt Ex. 14 unter dem Titel „Verbotene Bewegung“). „Dieser Fall ist erlaubt“, setzt er fort, „wenn eine Stimme durch Halbtöne fortschreitet:

214]

Ex. 15. 

Und nachdem er die Begründung für das in derselben Regel zuerst aufgestellte Verbot gegeben — wir kennen sie schon aus dem § 11 — fügt er betreffs des Ex. 15 noch hinzu:

„Was die im 15ten Exempel gegebene und geduldete Fortschreitung anlangt, so ist der Fall verschieden, denn wenn man den Zwischenraum ausfüllt, so entstehen zwar zwei Quinten, aber die eine ist eine verminderte, die andere eine reine.“ (Folgt Ex. 17, das das Gesagte veranschaulicht.) Und endlich: „Diese zwei Quinten werden geduldet, weil sie nicht derselben Natur sind und weil der Uebelklang, dessen wir gedacht haben, hier nicht Statt hat. Die Alten haben indeß diesen Fall im 2stimmigen Contrapunkte immer vermieden, und ihn nur in mehrstimmigen Compositionen in den Mittelstimmen dann zugelassen, wenn es galt, irgend einem andern Verstoße auszuweichen.“

Ich brauche hier nicht wohl erst des näheren auszuführen, daß meine Argumentation in der Anmerkung zu § 11 (S. 179—180) schon auch die von Cherubini übrigens so inkonsequent aufgestellte Ausnahme des Ex. 15 mitbetrifft und sie ebenfalls mit unter das Verbot stellt. Offenbar hat in diesem Falle Cherubini (wie übrigens ähnlich auch Albrechtsberger in der Frage zweier großen Terzen, s. Fig. 207) sich nur durch die Assoziation an den Stufengang im freien Satze (VII—I) zur Statuierung jener Ausnahmen verleiten lassen, und daher rührt das Hin und Her seiner Anschauungen. —

Gleich Fux, nur mit einer logischen Umstellung der 2. und 3. Regel formuliert Bellermann die Grundsätze, S. 134 f.:

„Regel 1. Von einer vollkommenen zu einer anderen vollkommenen Konsonanz darf nur durch die Gegen- und Seitenbewegung fortgeschritten werden.

(Folgt Beispiel.)

Regel 2. Von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Konsonanz darf ebenfalls nur durch die Gegen- und Seitenbewegung gegangen werden.

(Folgt Beispiel.)

Regel 3. Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Konsonanz kann man in allen drei Bewegungen gehen.

(Folgt Beispiel.)

Regel 4. Von einer unvollkommenen zu einer anderen unvollkommenen Konsonanz ebenfalls in allen drei Bewegungen.“

(Folgt Beispiel.)

Auch bei ihm fehlt übrigens, ähnlich wie bei Fux, jede Bemerkung bezüglich der Antiparallelen. —

Das sind zugleich, um endlich auch dieses hier noch zu erwähnen, die Regeln der Stimmführung, die leider auch schon in der Harmonielehre, und zwar sofort in den ersten Stunden des Unterrichtes, sonst vorgetragen zu werden pflegen. Doch habe ich schon in Bd. I, § 90 f. erklärt, weshalb sie erst in die Kontrapunktlehre, als die ex offo-Lehre von der Stimmführung, gehören und welchen Schaden sie dem Unterrichte zufügen, sobald sie mißverständlicherweise just in der Harmoniestunde doziert werden.

Anfang

§ 21

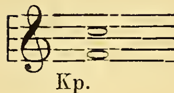
Über die Konstruktion des Anfanges

Am Anfang, also im ersten Takt, hat jedesmal nur 1 oder 8 oder 5 zu stehen, niemals hingegen 3 (10), 6.

Die Rangordnung der vollkommenen Konsonanzen ist schon aus § 4 dieses Kapitels bekannt und darüber, ob 1 oder 8 oder 5 vorzuziehen sei, hat am schicklichsten wohl nur die Situation des zweiten Taktes zu entscheiden, d. h. ob z. B. der Einklang (vgl. oben § 16) einen günstigen Abgang finden könne oder nicht u. dgl.

Indessen darf — was hier sehr zu beachten ist — wenn der Kontrapunkt unten zu stehen kommt, im Namen der doch sonst geforderten Quint nicht auch schon die Unterquint gesetzt werden, da wir mit ihr sofort auch die Tonart verlassen würden; so würde z. B. in C-dur eine Anfangskonstruktion, wie die folgende:

215]



durchaus nicht eben auf C-dur, sondern vielmehr auf F-dur schließen lassen müssen, wobei wir freilich in einem solchen Falle gerade umgekehrt die tiefere der beiden Stimmen für den C. f. und die höhere für deren Kontrapunkt annehmen würden.

Das Verbot der unvollkommenen Konsonanzen im ersten Takt der Aufgabe ist natürlich nur relativ zu verstehen; d. h. es resultiert von selbst aus dem beim Kontrapunktstudium durchaus zu beachtenden Grundsatz, daß die Lösung aller auftauchenden Probleme sich stets in der Richtung vom Einfachen und Natürlichen zum Komplizierteren und Mindernatürlichen (s. Einleitung, S. 16) zu bewegen habe. Daß aber die vollkommenen Konsonanzen hier das natürlichere bedeuten, ist kein Zweifel, zumal ja der Zweck des Anfanges kein anderer sein kann, als die Tonika und deren dem zweistimmigen Satz überhaupt erreichbare Harmonie am ruhigsten und sichersten auszuprägen.

In diesem Sinne rein kontrapunktischer Erkenntnis des Zweckes: bloß einer Aufgabe den Anfang zu geben, kann daher die oben aufgestellte Wertskala keinerlei Wechsel von Lehrmoden mehr unterworfen sein und sie bleibt unter allen Umständen unwandelbar, mag auch, was den Anfang der Tonstücke sonst anbelangt (vgl. I, 2, § 1), der freie Kompositionsstil einer gewissen Zeit, sei es der vergangenen, gegenwärtigen oder einer noch so zukünftigen, sich wie immer gebärden. Es sind eben völlig verschiedene Dinge, Aufgabe und freie Komposition, wobei am allerwenigsten von der letzteren auf die erstere bindende Schlüsse gezogen werden dürfen.

Am besten drückt die gegenwärtige Frage Albrechtsberger aus, S. 21 sub III: „Der Anfang und das Ende müssen eine vollkommene Consonanz bekommen, mit der Ausnahme: daß man mit der Quinte in dem obern Kontrapunkte nicht endigen, und in dem unteren nicht anfangen darf." (Vgl. auch S. 66.)

Wenn dagegen Dehn in seinem Lehrbuch (S. 5 f.) meint: „Auf diesen beiden (Anfang- und Schlußnoten) forderten die Alten geradezu eine vollkommene Konsonanz der Tonart; uns genügt es, wenn der Anfang und Schluß eines Satzes deutlich die Tonart desselben bestimmt, und wir dürfen z. B. getrost mit der Terz in der Oberstimme schließen, wenn nur die Baßnote den Grundton angibt“ und auf S. 7 tatsächlich mit dem Intervall einer Terz die Aufgabe eröffnet, so liegt darin nur ein kindlicher Wahn, den Kontrapunkt zu „modernisieren“, ein Trotz gegen eine Regel, deren Sinn er zunächst noch gar nicht verstanden hat. O, dieses leidige Verwechseln von Kontrapunkt- und Kompositionslehre!

Mitte

§ 22

Der Vorzug unvollkommenen vor vollkommenen Konsonanzen

In der Mitte sind mehr unvollkommene als vollkommene Konsonanzen zu gebrauchen, denn kraft der im § 4 dieses Kapitels dargestellten harmonischen Eigenschaften der unvollkommenen Konsonanzen erscheinen diese zur Fortführung des Satzes jedenfalls geeigneter als die vollkommenen, die entweder den harmonischen Inhalt nur zu sehr begrenzen oder den Ton des C. f. bloß wiederholen.

Hier, wo es sich darum handelt, die Mittel und Wege kennen zu lernen, wie ein solcher bescheidener Organismus zu stande zu bringen ist, muß der Jünger auf den eigentümlichen gerade in unvollkommenen Konsonanzen wirkenden Anreiz zum Fortrollen des Inhaltes aufmerksam gemacht werden.

Anderseits verbietet es aber der gute Geschmack, daß ohne besonderen Grund gerade mehr als drei Terzen oder Sexten hintereinander gesetzt werden. Denn wenn es auch sicher die bequemste Art ist, zu einer Stimme den Kontrapunkt bloß in Terzen oder Sexten zu schreiben, so bleibt in solchem Falle die üble Wirkung einer Monotonie der Intervalle ja doch nicht aus, und das Fehlen von Mannigfaltigkeit und Kontrasten in den Intervallen setzt dann nur den künstlerischen Wert des Kontrapunkts herunter. (Doch ist es schon deshalb allein noch durchaus nicht nötig, hier gar die künstliche Hypothese Riemanns über den Verschmelzungsgrad der Terzen — s. oben § 12 — zu Hilfe zu nehmen.)

Darüber jedoch, ob Sexten, wenn ihrer dennoch mehrere aufeinander folgen, besser nach ab- als nach aufwärts zu führen sind, vgl. später im dreistimmigen Satze bei Gelegenheit des $\frac{6}{3}$-Akkordes III, 1, § 9.

Fux tadelt ein Aufwärtssteigen mehrerer Sexten hintereinander, auf S. 92; s. Zitat in III, 1, § 1 ad Tab. VII, Fig. 11.

Albrechtsberger, S. 24 sub X: „Man muß nicht ohne Noth mehr als drey Terzen oder Sexten gleich nacheinander in der geraden Bewegung machen, wegen des Gassen- oder liedermäßigen Gesanges." Vgl. des weiteren auch S. 30, 32.

§ 23

Über den Gebrauch der vollkommenen Konsonanzen und einige hierbei stattfindenden Ausnahmen

Es versteht sich nun aber, daß nach Maßgabe der Stimmführung wohl auch die vollkommenen Konsonanzen in der Mitte gebraucht werden dürfen und sollen, sofern nur eben die ihnen sonst zukommenden Gesetze des Zu- und Abganges (§ 6—20) und eines (mindestens im Prinzip) mäßigeren Gebrauches (§ 22) beobachtet werden.

Ausnahmen bilden nur:

1. der Einklang, der hier in der ersten Gattung des zweistimmigen Satzes einfach aus dem Grunde verboten ist, weil er den Fluß eines ohnehin noch so klangarmen Satzes, wie es der zweistimmige ist, gar zu plötzlich und drastisch unterbinden würde; und

2. die Oktav, wenn durch ihren Gebrauch in der Mitte just eine Kadenz entstehen würde, welche dann — immer in Anbetracht der Kürze und Klangarmut der zweistimmigen Aufgabe — doch auch wieder zu vorzeitig und irreführend der Stimmführung ein Ziel setzen und dadurch den Eindruck des Schlußgefühls der letzten Kadenz unbedingt schwächen müßte. Inwiefern aber unter einer solchen Kadenz im rein kontrapunktischen Sinne hier nur die Folge von 6—8 zu verstehen ist, wird später unten § 29 gezeigt werden. (Über dieselbe Frage im dreistimmigen Satz, s. später III, 1, § 12).

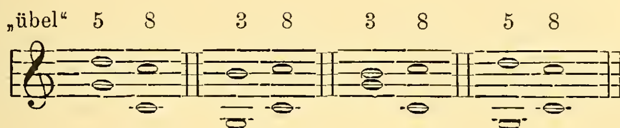
Doch bleiben freilich Kadenzen in den etwaigen Nebentonarten (s. § 28 dieses Kapitels) erlaubt.

Fux verbindet die gegenwärtige Frage des Einklanges mit der der „ottava battuta" (10—8) auf S. 72—73, bei welcher Gelegenheit

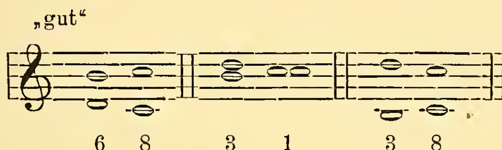
auch er nämlich — s. Zitat in II., 2, § 12 — den Einklang in der Mitte verbietet. — Über die Kadenz spricht er nicht ausdrücklich. Über die Vermeidung der Kadenzen erst in der Lehre über die Fuge S. 131.

Albrechtsberger über das Verbot des Einklanges S. 21 sub V; über Kadenzen S. 22 sub VIII: „die Cadenzen, sowohl halbe, als ganze, sind mitten im Gange eines Stückes verbothen; in den letzten zween Takten am Ende ist eine halbe Cadenz erlaubt, z. B.

216]



217]

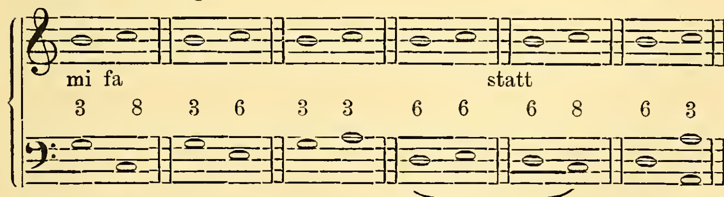


Man entnimmt daraus zunächst, daß er eine „ganze Kadenz“ jene nennt, bei der der Dominantenton selbst interveniert, eine „halbe“ dagegen jene, die sich nur der beiden Leittöne bedient. — Über die Zulässigkeit halber Kadenzen aber im dreistimmigen Satze s. S. 81.

Auf S. 27 lehrt er in allerdings nur kasuistischer Art, — wie denn übrigens eine andere in diesem Falle gar nicht möglich war — welche anderen Wege bei drohender Kadenzgefahr eingeschlagen werden müssen:

„. . . ohne daß immer der verhofte Accord folgen müßte, indem die Trugschlüsse (Inganni) bis zum Hauptschlusse schöner, und nothwendiger sind, z. B.

218]



u. s. w.

§ 24

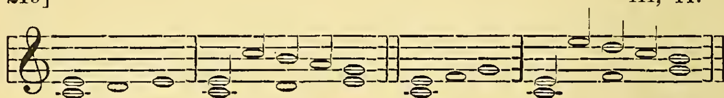
on der Entfernung beider Stimmen voneinander

Schon das Erfordernis einer guten Klangwirkung allein bedingt eine nur mäßige Entfernung der Stimmen voneinander; daher sollen zum zweistimmigen Satz vorzugsweise nur benachbarte Stimmgattungen, wie z. B. Sopran und Alt, oder Alt und Tenor, oder Tenor und Baß u. dgl. verwendet werden.

Dasselbe Postulat der guten Klangwirkung erfordert namentlich auch, daß der Abstand beider Stimmen womöglich niemals eine Dezim überschreite. Sollten indessen umgekehrt die Stimmen denn doch einmal gar zu nahe geraten sein, so eignet sich, um wieder zum Kontrast des Abstandes und zugleich zu weiteren für die Stimmführung dadurch zu erzielenden Vorteilen zu gelangen, nebst anderen Gegenmitteln besonders gut der Sprung einer Sext.

Fux (S. 76): „Das andere, wenn die beiden Stimmen so genau zusammen kommen, daß man kaum weiß, wo man hingehen soll, und nicht Gelegenheit hat in der widrigen Bewegung fortzuschreiten, so kan solches durch den Sprung der kleinen Sexte, als welcher erlaubet ist, oder durch den Sprung der Octave, bewerkstelliget werden:

219] III, 11.



Was aber die Entfernung der Stimmen voneinander anbelangt, hält sich Fux wohl nur eben in den Aufgaben der 1. Gattung noch strenge an das Prinzip der Nähe, während er dasselbe später, leider sehr zum Schaden der eignen Lehre, ohne Bedenken selbst überschreitet.

Vortrefflich Bellermann S. 143: „Soll ein zweistimmiger Satz aber wirklich wohltönend sein, so ist es notwendig, daß die beiden Stimmen in einem richtigen Verhältnis zueinander stehen und sich nicht zu weit voneinander entfernen. Der Schüler muß deshalb bei seinen Übungen stets zwei nebeneinander liegende Stimmen verbinden, d. h. den Tenor mit dem Baß, oder den Alt mit dem Tenor, oder den Alt mit dem Sopran, nicht aber den Baß mit dem Alt, oder gar den Baß mit dem Sopran u. s. w. Denn ein reines Intonieren ohne jede Instrumentalbegleitung ist bei den über die Oktave hinausgehenden Intervallen schwierig; auch klingen dieselben, ohne von Mittelstimmen ausgefüllt zu sein, leer und dürftig. Im zweistimmigen

Satze ist daher als die erlaubt weiteste Entfernung zweier Stimmen voneinander die Dezime anzusehen.“ Nur hüte man sich dabei, den Wohlklang der Aufgaben hier schon im Sinne einer freien Komposition zu fassen, wie es ja offenbar Bellermann, bei so gründlicher Verkennung der Kontrapunktlehre, nach Obigem vorschwebt. Denn auch in Bezug auf Wohlklang hat der Schüler hier zum ersten Male nur das Nächstliegende (vgl. I, 2, § 20) zu erfahren; der Wohlklang des Satzes stehe blos im Dienste der Aufgabe: erst die Natur der Singstimmen und der Stimmführung überhaupt zu ergründen!

§ 25

Der Kontrapunkt nimmt teil an den Regeln des C. f.

Auch auf den Kontrapunkt sind alle für den C. f. selbst gültigen Regeln und Verbote anzuwenden: so die Regeln in Bezug auf die Intervalle (I, 2, § 5—19) und Schlüsse (§ 23), auf den fließenden Gesang (§ 20) überhaupt, die Verbote des chromatischen Ganges, der Monotonie, des Durchspringens harmonischer Summen (vgl. I, 2, § 4, 21) u. s. w. Mit einem Worte: der Kontrapunkt soll auch schon in den Aufgaben des strengen Satzes eben nicht minder Melodie sein, als der C. f. selbst!

Das Erfordernis, daß der Kontrapunkt in Allem und Jedem stets die Haltung einer Melodie zu beobachten hat, gilt selbstverständlich in erhöhtem Maße dann auch im freien Satz. Denn, entsprechend den unendlich vermehrten Freiheiten, die dort die Melodie ja zu fordern berechtigt ist, darf wohl nun ebenso auch deren Kontrapunkt zugleich die freieste Ausgestaltung bereits beanspruchen und erwarten.

§ 26

Folgen der Abhängigkeit des Kontrapunkts: a) Lizenz der Tonwiederholung

Indes macht schon die Tatsache allein, daß der C. f. das a priori gegebene Element ist, dem gegenüber der Kontrapunkt nur als ein erst a posteriori hinzutretendes Komplement anzusehen ist, nun doch wieder in mancher Hinsicht den letzteren vom ersteren abhängig. Und so tritt im Kontrapunkt gleichsam als Fluch dieser Abhängigkeit oft genug die Notwendigkeit eines Abweichens von eben jenen Regeln und Normen ein, auf welche das Wesen der unabhängigen C. f.-Melodie gestellt wurde.

So kann z. B. gerade das Postulat eines fließenden Gesanges, welches, wie gesagt, im Kontrapunkt ja ebenso Hauptforderung ist, wie im C. f., unter Umständen wohl Ursache davon sein, daß der Kontrapunkt, nur um der melodischen Linie wegen noch in derselben Tonhöhe bleiben zu können, dem Verbot der Tonwiederholung (I, 2, § 3) just zuwiderhandle, d. h. den Ton eben wiederhole.

Kann übrigens doch auch schon der Einklang des ersten Taktes eine Tonwiederholung im zweiten abnötigen, sofern nämlich dem Einklang der eminente Vorteil des Abganges in Seitenbewegung (§ 16) dadurch gesichert werden soll, z. B.:

220]

C. f.

u. s. w.

Kp.

Wie oft nun aber eine solche Tonwiederholung nacheinander stattfinden darf, darüber können freilich nur die Situation des gegebenen C. f. und die Linie des Kontrapunkts entscheiden; vielleicht ist noch nicht einmal eine dreimalige Wiederholung schon als die durchaus letzte zulässige Grenze zu bezeichnen.

Albrechtsberger lehrt (S. 24:) „Auch darf der Kontrapunkt im zweystimmigen Satze höchstens nur durch drey Tacte (wenn es auch nur der Allabreve-zweyviertel- oder der dreyviertel- oder dreyzweytel Tact ist) liegen bleiben, wegen des faulen Gesanges.“ Wenn er aber außerdem hinzufügt: „Das Tasto solo im drey- und mehrstimmigen Satze nimmt sich von dieser Regel von selbst aus“, so hat er damit einem an sich doch unbestritten richtigen Gedanken gleichwohl leider einen noch viel zu naiven Ausdruck gegeben; das kam aber daher, weil er all die dabei erforderlichen Verbindungsgedanken, wie sie oben im Text der §§ 25 und 26 des Näheren ausgeführt wurden, hier darzustellen versäumt hat. Ich befürchte nur, daß sie ihm selbst noch ungeläufig waren.

§ 27

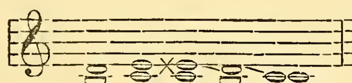
b) Lizenz der Stimmenkreuzung

In der Regel bleibt der Kontrapunkt während des ganzen Verlaufes der Aufgabe an seinem Platze, d. h. ständig nur über oder ständig nur unter dem C. f. Jedoch kann unter

Umständen wieder der fließende Gesang (hie und da auch die Notwendigkeit, einer verbotenen Folge ausweichen zu müssen, ein Kreuzen der beiden Stimmen durchaus nur wünschenswert erscheinen lassen. Es versteht sich aber von selbst, daß eine solche Ausnahmslage der Stimmen keineswegs allzulang anzudauern und insbesondere, soll nicht am Ende unsere Vorstellung die Lage beider Stimmen völlig verkehren, am allerwenigsten gar die Schlußformel selbst zu ergreifen habe.

Albrechtsberger macht auf S. 32 die hübsche Bemerkung: „... daß man auch mehr als drey Terzen gleich nach einander machen darf, wenn eine oder mehrere dabey unter- oder übersetzte sind“:

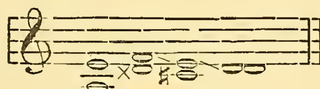
221]



Doch entnimmt man diesem Beispiele zugleich, daß sich Albrechtsberger leider durchaus nicht scheut, sogar gegen das Ende der Aufgabe hin noch die Stimmenkreuzung zu billigen.

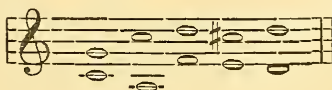
Mit Recht tadelt dagegen Bellermann (S. 145) eine solche Stimmenkreuzung bei der Kadenz selbst: „Bei der Kadenz muß man dies aber durchaus vermeiden, es sei denn, daß der C. f. selbst etwa unmittelbar vor dem Schluß einen größeren Sprung aus der Tiefe zu machen hätte. Solche Fälle sind indessen selten, z. B.

222]



und auch hier läßt sich der Kontrapunkt leicht so wenden, daß die Stimmen nicht in verkehrter Lage zu schließen brauchen:

223]



§ 28

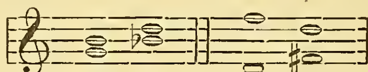
Von der Modulation und vom Querstand

Durch Hinzutritt des Kontrapunkts wird im zweistimmigen Satz (was bei der Melodie des C. f. allein, wenn wir dort von der Harmonie in der horizontalen Richtung absehen, ja naturgemäß noch nicht der Fall sein konnte) eine Harmonie zum ersten Male nun auch schon in vertikaler Richtung lebendig. Und dadurch ergibt sich hier dann von selbst wieder die Möglichkeit, auch die etwaigen Modulationen bereits mit relativ größerer Deutlichkeit in Szene zu setzen, als es beim C. f. (I, 2, § 22) überhaupt noch möglich war.

Nichtsdestoweniger bleibt es aber auch im zweistimmigen Satze dabei, daß eine Modulation niemals durch ein Chroma erzeugt werden darf; entstünde doch, je nachdem das Chroma bloß in derselben Stimme oder auch nur in der anderen gebracht würde, entweder der chromatische Gang oder die Wirkung einer Tonartenmischung bezw. einer chromatischen Modulation; alle diese Wirkungen aber müssen, wie dies schon in I, 2, § 4 ausgeführt worden, hier noch unzulänglich und zu vag erscheinen und sind daher verboten.

Ist danach somit eine Modulation zwar richtig, wenn sie sich so bewegt, wie das auf S. 142 zitierte Beispiel Albrechtsbergers Fig. 133 zeigt, so ist sie dagegen falsch bei Stimmführungen, wie z. B. den folgenden:

224]



in welchen Fällen nämlich eben nur eine Mischung, wenn nicht gar eine wirkliche chromatische Modulation angenommen werden müßte.

Die die letzteren Situationen regelmäßig kennzeichnenden Chromen nennt man einen (unharmonischen) Querstand, und man drückt daher die Grenze aller Modulationsfreiheit am bündigsten wohl damit aus, daß man einfach jeglichen derartigen Querstand verbietet.

So gehört denn zum Begriff des Querstandes, um das Resultat endlich zusammenzufassen, wohlgemerkt bloß der

Fall der chromatischen Veränderung eines Tones, die aber auf *zwei* verschiedene Stimmen aufgeteilt ist, während man davon nicht nur den bei derselben Stimme angebrachten chromatischen Gang, sondern auch das Gegenübertreten von F und H (den Tritonus, vgl. oben § 18) durchaus noch auszunehmen hat.

Im selben Maße nun aber, als der freie Satz der Mischung und der chromatischen Modulation dringend bedarf, wird dort auch der daraus entspringende Querstand zu einer nicht bloß „geduldeten Lizenz“, sondern zu einer durchaus gerechtfertigten Notwendigkeit.

Schon in Band I finden sich so manche Beispiele, die zufällig auch einen Querstand aufweisen; — vgl. Fig. 81, System 3: vom dritten zum vierten Viertel, und daselbst S. 126: vom zweiten zum dritten Viertel; Fig. 88, Takt 2: vom zweiten zum dritten Viertel; Fig. 89, Takt 1 und 2 (!), und ähnlich später Takt 5 und 6 (!); Fig. 97, Takt 3 und 4 (!) u. s. w.

Ich kann mich daher hier auf ein einziges beschränken:

225] Brahms, Intermezzo Op. 117, Nr. 1.

p pp rit.

u. s. w.

nach B-moll: I ♭5 ♮3 — ♭3 — V ♮3 — I 7 ♮3
nach Es-moll: V

Der erste Takt dieses Beispieles weist einen Querstand aus dem Grunde eines rückgängig gemachten chromatischen Tonikalisierungsprozesses: Das e^1 des Melodieganges selbst (e^1—ges^1—c^1), als zunächst chromatisch erhöhte Terz der

II. Stufe in B-moll, gegenüber der (übrigens in drei Oktaven) auftretenden diatonischen Terz Es eben derselben Stufe. (Wegen des in der Melodie daraus resultierenden Intervalls einer verminderten Terz e^1—ges^1, vgl. I, 2, § 8!)

Aus Anlaß der chromatischen Modulation aber, wie sie der zweite Takt des Beispieles bringt, begegnen einander dort querständig der Ton A, als Terz der V. Stufe in B-moll, und der Ton As, als Sept der V. Stufe in Es-moll.

Das Kap. IV (S. 7) bei Albrechtsberger, betitelt „Von den musikalischen Geschlechtern und Tonarten", behandelt unter anderem auch die Modulation, mißverständlicherweise aber ausschließlich die des freien Satzes (Sinfonie, Konzert, Quartett, Quintett, Psalm, Chor), so daß die dort vorgetragenen Ansichten unmittelbar für die Kontrapunktslehre selbst keine wirkliche Bedeutung beanspruchen können. (Man übersehe eben nicht, daß Albrechtsberger den Kontrapunkt als Teil einer wirklichen „Anleitung zur Komposition" betrachtet!) Vgl. dagegen aber in § 22 des vorigen Abschnittes die unmittelbar die Modulation in den Aufgaben des Kontrapunktes selbst betreffende Auslassung Albrechtsbergers.

Die nächsten Aufgaben der Kontrapunktlehre überschreitet indessen ähnlich auch Cherubini, der S. 11 mitteilt: „Man soll in keinem Tonstücke in andere Töne modulieren als in die, welche die Leiter enthält. In der C-dur-Tonart kann man nicht anderswohin modulieren als nach G-dur, nach A-moll, nach F-dur und D-moll, und bei der letztern Modulation muß man noch sehr acht geben, das F nur im Vorbeigehen zu berühren, weil das B desselben die Idee vom Munapttone, dessen Leitton das H ist, ganz zerstört, ebenso wie das Cis, das im D-moll Leitton ist, dem Hauptton geradezu entgegensteht. Man kann auch nach E-moll modulieren, aber hier darf man wegen des Fis und Dis noch weniger verweilen. Die H-Tonart ist ganz verboten, weil darin die Quint erhöht ist. In der A-moll-Tonart kann man nach C-dur modulieren und im Vorbeigehen die Tonarten F-dur und D-moll berühren, auch die Tonart E-moll kann erscheinen, aber H-dur ist hier wie in C ganz verboten.

Alle diese Modulationen sind natürlich und dem Hauptttone analog. Übung und Nachdenken liefern die Mittel, sie glücklich und wirkungsvoll anzuwenden und zum schönen Ganzen zu verbinden."

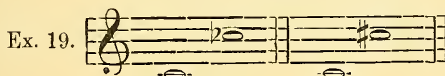
So weit Cherubini. In einer Kompositionslehre ist das alles wohl sehr am Platz, im Kontrapunkt dagegen nur so weit, als man es eben nicht für eine schon in der Kontrapunktlehre selbst unmittelbar zuständige Anweisung ausgibt, sondern damit nur einen Exkurs in den freien Satz zu machen beabsichtigt.

Schwer rächt sich ferner bei Cherubini, daß er in sämtlichen

Querständen nicht, was sie in Wirklichkeit sind, erkennt, nämlich eine Modulation durch Mischung oder Chroma, sondern einfach eine nur absolut zu begreifende und zugleich auch durchaus wieder nur absolut zu verurteilende Relation annimmt. Man höre (S. 8, Bemerkung zur siebenten Regel): „Relation bedeutet den unmittelbaren Bezug, den zwei sich folgende oder zugleich erklingende Töne aufeinander haben. Dieser Bezug wird betrachtet nach der Natur des Intervalls, das die zwei Töne bilden, so, daß die Relation richtig ist, wenn das Intervall es ist, falsch, wenn das Intervall vergrößert oder vermindert ist. Man rechnet dahin in der Harmonie die, deren zwei Töne nicht zugleich einer und derselben Tonart angehören können. Die verminderte oder erhöhte Oktave ist eine falsche Relation, sowohl in der Harmonie als Melodie, welcher Art man sich auch ihrer bedienen. Man kann die üble Wirkung derselben mindern, aber nie ganz aufheben; sie ist deshalb unbedingt verboten.

Falsche Relation der verminderten
und der übermäßigen Oktave.

226] Ex. 19.



In der Harmonie ist der gleichzeitige Gebrauch solcher Oktaven, besonders fortgesetzt, ganz unanwendbar.

227] Ex. 20.



Es gibt indes neuere Komponisten, welche sich erlauben, ihn folgendermaßen anzuwenden:

228] Ex. 21.



Sie betrachten dann das Ces und das Cis als nur vorübergehende Veränderungen und als Noten, die, weil sie auf die schwache Zeit fallen, nur wenig Wert haben. Das ist abermals eine große Lizenz, welche kaum geduldet werden kann im ganz freien Stile, aber durchaus verworfen werden muß im strengen."

Welch schwere Irrtümer häuft doch hier Cherubini an! Bloß weil die Aufgabe des strengen Satzes Mischung, chromatische Modulation,

verminderte und übermäßige Oktaven durchaus noch zurückweisen muß, — gerade den Grund dieser Verbote anzugeben, wäre Cherubinis Sache gewesen! — muß dann schon deshalb allein ähnlich auch der freie Satz sich ihrer enthalten!? Warum denn? Gar etwa aus Konsequenz? Ist es denn nicht noch konsequenter, wenn der freie Satz, der dissonante Durchgänge wohl doch ebenso wie der strenge Satz (vgl. nächstes Kapitel) gebrauchen darf, eben unter demselben Titel dissonanter Durchgänge nun auch schon chromatische Gänge, — auf die er ja (vgl. I, 2, § 4) ein neues, selbständiges Recht sich erworben hat, — in Bewegung setzt? (Vgl. oben z. B. Fig. 30, 31 u. s. w.)

Und warum sollte denn, — um auch noch auf Cherubinis Ex. 20 zu erwidern — wo so viele Nötigungen neu hinzutreten, sich z. B. Wagner scheuen, folgendes zu schreiben:

Tristan und Isolde, gr. Part. S. 151.

229]

Violine I

tr

Violine II

Bratsche

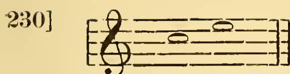
tr

Violoncello

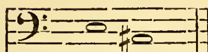
Wäre denn umgekehrt nicht gerade das als Inkonsequenz zu tad
wenn bei so vielen Gründen, die Wagner an der gegebenen St
eben wirklich für diese Schreibweise hatte, er sich dennoch gegen
entschieden hätte, d. h. wenn er nur etwa dem strengen Satz zulie
der doch innerhalb seiner Aufgaben jene Gründe noch gar nicht au
bringen kann, sich auch im freien Satze davon hätte abhalten lassen
(Vgl. dazu noch in Bd. I, § 53 ff.)

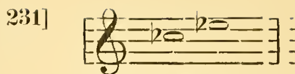
Endlich erinnere ich noch, daß Cherubini zu den Querständen leider auch den Tritonus schon als solchen zählt, worüber Näheres die Anmerkung zu § 18 dieses Kapitels gebracht hat.

Doch hören wir weiter: „Es gibt noch eine andere Gelegenheit, wo man in den Fall kommen kann, eine falsche Relation in der Harmonie zwischen zwei verschiedenen Akkorden zu machen; z. B.:

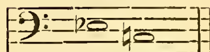
230] 

Ex. 22. Falsche Relation der übermäßigen Oktave.



231] 

Ex. 23. Falsche Relation der verminderten Oktave.



Das C des ersten Exempels in der Oberstimme des ersten Akkords klingt schlecht dem Cis gegenüber in der Unterstimme des zweiten Akkords; das ist unbestreitbar für jedes gebildete Ohr und beweist sich für den Verstand leicht daraus, daß diese beiden Töne ganz verschiedenen Akkorden angehören, die in keinem nahen Zusammenhange miteinander stehen, und daß sie sich also auch nicht so unmittelbar folgen können, ohne das Ohr unangenehm zu reizen.

Es gibt indes ein einfaches Mittel, das diesen Übelstand aufhebt, wenn man nämlich eine andere Note einschiebt, so daß die Stimme, welche, wie z. B. im obigen Exempel, das C gesungen hat, das Cis selbst vorher schon hören läßt, oder daß die Idee des C durch jene Zwischennote verwischt wird, z. B.:

232]

Ex. 24. oder so: oder so:



Durch diese und ähnliche Hilfsmittelchen kann man das Unangenehme des Eindruckes falscher Relationen schwächen und das Ohr daran gewöhnen, weil der Eindruck dann nicht so unmittelbar ist; im strengen Stile soll man indes immerhin dergleichen Fälle vermeiden.“

Wie wenig nützlich all dieses im freien Satze, und wie überflüssig und irreführend im strengen Satz! Gewiß ist es ja richtig, was Cherubini hervorhebt, daß z. B. C und Cis „verschiedenen Akkorden angehören, die in keinem nahen Zusammenhange stehen“, aber sicher ist es nicht minder richtig, daß nebst der Modulation durch Umdeutung oder Enharmonik der freie Satz oft aus vielen Gründen sich ja eigens auch der Modulation durch Chromatik zu bedienen genötigt ist, deren Inhalt doch nur die hier in Frage kommenden querständigen verminderten Oktaven u. s. w. bilden!

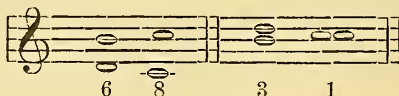
Schluß.

§ 29

onstruktion s Schlusses

Schon daraus allein, daß gleich dem C. f. ja auch die Melodie des Kontrapunktes (vgl. oben § 25) zum Zwecke ihres eigenen Schlusses sich überhaupt doch wieder nur eines der beiden Leittöne bedienen darf, folgt von selbst nun die Notwendigkeit ausschließlich nur folgender Formeln:

233]

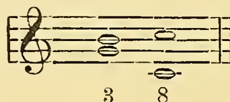


wenn nicht anders etwa aus der Anwendung gar desselben Leittones beim C. f. wie beim Kontrapunkt eine parallele Oktav- oder Primfolge entstehen soll.

Ich ziehe es vor, obige Kadenzformeln, für die bisher der terminus: „halbe Kadenz" bestand, eher die „kontrapunktischen Kadenzen" zu nennen, und zwar eben in Anbetracht dessen, daß sie gerade in dieser Art doch nur aus der kontrapunktischen Stimmführung selbst, und zwar mittels der Sekund, als gleichsam des Hauptorgans des fließenden Gesanges, sich ergeben haben.

Eine andere Form der Kadenz aber, wie die folgende

234]

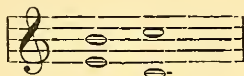


entbehrt bei der tieferen Stimme des Leittones, den sie vielmehr durch das Intervall der Quint ersetzt; verstößt sie dadurch nun einerseits gegen das kontrapunktische Postulat des Leittones, als des unumgänglichen vorletzten Tones der Melodie, so zeigt sie anderseits dagegen allzudeutlich die Spur einer rein harmonischen Abkunft, nämlich der Stufenfolge V-I. Gerade aus letzterem Grunde aber mag man sie dann im Gegensatz zu den zuerst hier angeführten kontrapunktischen Kadenzen eben die „harmonische Kadenz" nennen, — eine Bezeichnung, die über ihr Wesen ungleich besser orien-

tiert, als die bisher übliche Nomenklatur: „ganze Kadenz“. Die harmonische Kadenz ist daher aus dem zweistimmigen Satze strengstens zu verbannen und nicht früher als im dreistimmigen Satze erlaubt; auch dort aber wieder erst nur dann, wenn die beiden Leittöne ohnehin beim Schluß mitwirken und dadurch dem Geist der Stimmführung ihren Tribut entrichten (s. später 3. Abschnitt, 1. Kapitel): so unwandelbar hält der Kontrapunkt, und zwar ausnahmslos für den Bereich sämtlicher Aufgaben, zunächst an dem echt kontrapunktischen Gesetz der Leittöne fest, welches er nie, ja niemals opfert!

Aus den obigen Auseinandersetzungen ergibt sich endlich, daß eine Folge, wie:

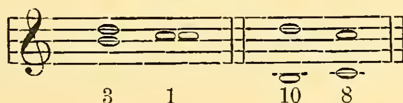
235]



weder eine kontrapunktische, noch aber auch eine harmonische Kadenz genannt werden kann: selbst die Mitwirkung des einen Leittones bei der oberen der beiden Stimmen reicht, wie man sieht, nicht aus, um diese Intervallenfolge noch unter den Begriff einer Kadenz überhaupt subsumieren zu lassen.

Aus der Tendenz, in den Aufgaben vor allem die vokale Grundlage unverbrüchlich festzuhalten, folgt aber endlich, daß die Schlußform 3—1 unbedingt der Form 10—8 vorzuziehen ist:

236]



Darf man doch auch nicht übersehen, daß dem Charakter des Schlusses, eben als eines solchen, allemal ein engeres Verhältnis der Stimmen besser als das entfernte der Dezim und Oktav passe.

Wer indessen die Entfernung der Stimmen weniger achtet, mag immerhin auch zur Formel 10—8 greifen.

Albrechtsberger, vgl. Zitat in § 23 dieses Kapitels. In den Aufgaben bedient er sich ohne weiteres auch der Schlußformel 10—8.

Bellermann (S. 145): „Die Kadenz durch die Dezime, Oktave ist nicht gut und bei den Übungen zu vermeiden, da man namentlich zum Schluß hin darauf zu achten hat, daß die Stimmen in einem angenehmen Verhältnis zueinander stehen und die Dezimen als weiteste Entfernung zweier Stimmen voneinander nur in der Mitte eines Satzes vorübergehende Anwendung finden dürfen."

237] **Aufgaben:**

Sopran — Fux, II. 3, u. II. 4 (angeblich dorisch).

5 3 3 5 3 5 3 3 6 6 8

1. Alt — Cantus firmus

8 10 5 6 10 10 10 5 3 3 1

2. Tenor

Alt — Fux, II. 11, u. II. 12 (angeblich lydisch).

8 6 3 8 10 10 10 5 3 8 6 8

3. Tenor — Cantus firmus

4. 1 3 3 3 6 3 3 6 3 3 3 1

Baß

Sopran — Fux, II. 13 (angeblich mixolydisch).

8 3 3 8 5 3 5 3 3 8 5 6 6 8

5. Alt — Cantus firmus

Sopran. Cantus firmus Albrechtsberger. S. 30.

8 3 8 3 6 3 3 3 3 6 6 10 10

6. Alt

Sopran Albrechtsberger. S. 32.

7. Alt Cantus firmus

5 3 6 6 3 3 6 3 8 3 6

1 6 6 6 10 10 6 6 6 10 10

8. Tenor

3 10 6 8

10 8 10

Sopran H. Sch.

8 5 3 5 6 3 3 6 6 6 8

9. Alt Cantus firmus

1 3 6 3 3 8 10 5 3 3 1

10. Tenor

Sopran H. Sch. (C. f. von Fux.)

11. 8 6 6 10 6 6 3 6 6 6 8

Alt Cantus firmus

12. 8 10 6 6 10 6 8 6 3 3 1

Tenor

Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

Ad 1. Fux bringt in Takt 4 und 6 Quinten, wie sie eben durch Gegenbewegung in der Linie des fließenden Gesanges völlig ungezwungen des Weges kamen; unter so günstigen Umständen der Linie, wie er sie hier vorfand, wollte er nicht erst die Quinten meiden, um sie dann etwa durch Sexten oder dgl. in gezwungener Weise zu ersetzen. — Takt 5 und 6 und ebenso später Takt 8 und 9 nehmen keine Rücksicht auf H kontra F (vgl. § 18 dieses Kapitels).

Ad 2. Schöne, besonders gelungene Mischung vollkommener (Tal und unvollkommener Konsonanzen.

Ad 3. In Takt 3—4 und Takt 9—10 fällt der Parallelismus Schritte fast mit dem Eindruck der Monotonie im weiteren Sinne (vgl. 1. Abschn., 2. Kap., § 21); durch das Intervall der 6 im Tak wäre schließlich auch dieses Übel vielleicht ohne größeren Schad abzuwenden möglich gewesen.

Die Folge 3—8 in denselben Takten aber ist keine Kadenz (vg. 2. Abschn., §§ 23 und 29).

Ad 4. Der Tiefgang des C. f. unterhalb der Tonika in den Takten 5—7 (angeblich: hypolydische Tonart!) veranlaßt Fux die Stimmenkreuzung für die Dauer von nicht weniger als 4 Takten anzuwenden. — Die Aufgabe weist lauter unvollkommene Konsonanzen auf, gleichwohl aber noch in gehöriger Abwechslung und in schöner Mischung.

Ad 5. Man beachte die hier drei Takte (Takt 4—6) in Anspruch nehmende Tonwiederholung.

Ad 6. Unangenehm fallen hier die Dezimen in den letzten Takten auf (vgl. 2. Abschn. § 29).

Ad 7. Die Führung des Kontrapunkts leidet unter der ungünstigen Beschaffenheit des C. f. selbst. In den letzten 4 Takten überschreitet Albrechtsberger die Grundsätze des strengen Satzes, indem er auf den Sprung der Sext den einer verminderten Quart (vgl. 1. Abschn.,

2. Kap., § 9) folgen läßt, während er gerade hier doch schließlich noch das Mittel übrig hatte, den Ton H im 3. Takte vor Schluß einfach liegen zu lassen, um sodann zum Leitton im Terzschritt (vgl. 1. Abschn., 2. Kap., § 23) zu gehen.

---

2. Kapitel

Zweite Gattung: Zwei Noten gegen eine

Allgemeines

§ 1

Vom Nieder- und Aufstreich

Diese Gattung lehrt, wie gegen eine Note des C. f. zwei Noten (nämlich als zwei Halbe) im Kontrapunkt zu setzen sind. Von selbst wird dann aber dadurch die Unterscheidung zweier Zählzeiten zum ersten Male notwendig.

Die erste heißen wir den Niederstreich, die zweite den Aufstreich. Diese Bezeichnung wird dem Taktschlagen entnommen, wobei der erste sogen. schwere Takteil eben durch ein Niedersenken der Hand, bezw. des Taktstockes, der zweite sogen. leichte Taktteil aber umgekehrt durch ein Emporheben der Hand, bezw. des Taktstockes angezeigt wird. In diesem Sinne aufgefaßt, ist es freilich besser, die alte Bezeichnung „thesis" mit Niederstreich und „arsis" mit Aufstreich zu übersetzen, anstatt umgekehrt.

Fux (S. 74) sagt: „Ehe ich diese andere Gattung des Contrapunkts zu erklären anfange, ist zu wissen nöthig, daß wir itzo mit einer zweyfachen Zeit zu thun haben, wovon das Maaß oder der Tackt aus zwey gleich großen Theilen bestehet, und der eine das Niederschlagen, der andere das Aufheben der Hände ausmachet. Das Niederschlagen wird Griechisch Thesis, das Aufheben aber Arsis genennet, welcher zwey Wörter wir uns in dieser Übung bedienen werden."

Bellermann (S. 150) gebraucht die Terminologie arsis und thesis im verkehrten Sinne; den Grund davon aber lese man bei ihm auf S. 2 (Anmerkung) nach.

§ 2

Die Dissonanz auf dem Aufstreich

Daß der Niederstreich stets konsonieren muß, versteht sich von selbst nach dem, was im vorigen Abschnitt über das Bedürfnis nach Konsonanz im strengen Satz gesagt wurde.

Im Einklang mit diesem Postulat verbleibt es freilich, wenn dann auch der Aufstreich konsoniert. Doch kann der letztere unter gewissen Umständen auch eine Dissonanz zum C. f. bringen.

§ 3

Das Erfordernis der stufenweisen Bewegung zur Dissonanz

Setzt man die Dissonanz nach Willkür und bloß zwanglos auf den Aufstreich, so wird in Fällen wie bei a) und b):

238] a) b) c)

2 7 4 u. s. w.

leicht eine Beziehung harmonischer Natur zwischen der Dissonanz und den beiden auf dem folgenden Niederstreich postierten Tönen (des C. f. und des Kontrapunkts) wahrzunehmen sein, welche Beziehung, als Antizipation im freien Satze bekannt (vgl. Bd. I, § 163), eine dem strengen Satz durchaus noch unwillkommene Einheit melodisch-harmonischer Natur herbeiführt;

oder aber es wird, wie bei c), dem Ohr in geheimnisvoller Weise klar, daß es ja gerade in Anbetracht des Tones C im C. f., statt im Kontrapunkt den Weg nach G über F zu nehmen, weit natürlicher gewesen wäre, über E dorthin zu gehen:

239]

u. s. w.

Im letzteren Falle, d. i. bei c) ist es außerdem die Zweistimmigkeit, die leider auch zugleich den Grund schuldig bleibt — ja, zumal im Rahmen einer Aufgabe, schuldig bleiben muß, — weshalb statt des natürlichen Weges just der individuellere, d. i. der weniger natürliche begangen wurde.

Hat nun aber der strenge Satz, wie das schon wiederholt hier hervorgehoben wurde, verfängliche Einheitsbil-

dungen zu meiden, und das Natürliche stets vor dem Künstlichen zu bevorzugen, so begreift es sich ohne weiteres, daß es ihm widerstrebt, mindestens für seine Interessensphäre eine Dissonanzentaktik zu billigen, die zu Wirkungen wie bei a), b) und c) führt. Auf der Suche nun nach einer Lösung des Problems, d. i. nach Mitteln, die die Gefahr einer Antizipation oder einer bereits allzu differenzierten, also einer allzu individuellen melodischen Wendung beseitigen könnten, fand der strenge Satz als das hiezu geeignetste Mittel das Intervall der Sekund in horizontaler Linie, welches zugleich in vertikal-harmonischer Richtung allerdings dann aber auch andere Dissonanzen als die Sekund vorstellen kann:

240] Kp.

u. s. w.

C. f. 8 9 7 4 2

Man sieht, die so gebrauchte Sekund schafft (vgl. 1. Abschn., 2. Kap., § 16) wirklich völlige Neutralität von Ton zu Ton, indem sie auch dem nachfolgenden Ton an Harmonie nicht mehr gibt, als dem vorausgegangenen; denn da sie sich nämlich zu beiden eben nur dissonierend verhält, wird es ihr unmöglich, eine harmonische Beziehung auch nur zu einem der sie umgebenden Töne zu unterhalten. Dazu kommt noch endlich, daß die Sekund besonders glücklich auch dem Postulat des fließenden Gesanges entspricht, — welche Lösung könnte denn also glücklicher gefunden werden?

Daher kam es, daß man schon vorzeiten, und zwar in Hinsicht auf die vorteilhaften Konsequenzen sowohl der harmonischen Neutralität als auch des fließenden Gesanges, den Grundsatz aufgestellt hat: Die Dissonanz auf dem Aufstreich darf nur stufenweise gebracht werden.

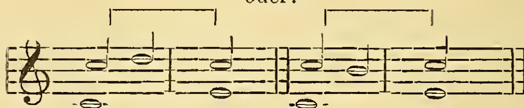
Die Dissonanz auf dem Aufstreich „anspringen“ oder von ihr „abspringen“, ist also — um dieses Gesetz nun auch mit vielfach verbreiteten Schulbezeichnungen auszudrücken — durchaus nicht gestattet.

§ 4

b) Von der Richtung der stufenweisen Bewegung

Nach diesen Elementen aber allein zu urteilen, wäre es indessen sicher nur konsequent, nun auch folgende Lösung unseres Problemes gut zu nennen:

241]



da doch auch hier genau so wie bei Fig. 239 die Dissonanz auf dem Aufstreich eben wieder nur im Durchgang erscheint. Leider bringt dabei der Umstand, daß die die Dissonanz umrahmenden Konsonanzen identisch sind, den offenbaren Nachteil, daß nun alle drei Töne zu einer höheren melodischen Einheit zusammentreten, indem hier bloß der eine Ton C des Kontrapunkts gleichsam melodisch auseinandergewickelt zu sein scheint. Soll nun im Interesse des im Kontrapunkt geforderten Gleichgewichtes diese Wirkung verhindert werden, muß man daher, was aus obigem eben e contrario hervorgeht, bloß vermeiden, zu demselben Ton zurückzukehren, indem man sonst am Prinzip des Durchganges festhält, oder anders:

Die stufenweise gebrachte Dissonanz auf dem Aufstreich muß in derselben Richtung auch fortgehen, in der sie gekommen ist.

§ 5

c) Die Erscheinungen der durchgehenden Sekund und der Nebennote

Das Problem der Dissonanz auf dem Aufstreich führt somit endgültig zu folgender Skala der Lösungen:

1. Als die erste und natürlichste Lösung, die zugleich alle Fehler unmöglich macht, erscheint jene, die im Durchgang auch Beibehaltung der Richtung fordert.

Man nennt in diesem Falle die Dissonanz eine durchgehende Sekund.

2. Als minder natürlich, weil bereits mit einer im strengen Satz unwillkommenen Konsequenz verbunden, und daher an zweiter Stelle erscheint die Lösung, die auch am

Niederstreich des nächsten Taktes noch eine Rückkehr derselben Konsonanz gestattet.

Die in diesem Falle zwischen den beiden identischen Konsonanzen erscheinende dissonante Sekund nennt man „Nebennote".

3. Dagegen müssen alle anderen Lösungen, die das An- und Abspringen der Dissonanz anwenden — und deren gibt es begreiflicherweise ja unendlich viel — als für den strengen Satz, d. i. für das Stadium der Aufgaben noch völlig ungeeignet erklärt werden; sie sind vielmehr nur dem freien Satz vorbehalten, der allein im Gegensatz zum ersteren, eben nach Maßgabe der kompositionellen Stimmung, zugleich auch die psychologischen Gründe für jegliche individuellere Art beizugeben und zu erweisen vermag.

Man übersehe indessen bei der Nebennote durchaus nicht den gewichtigen Vorteil, den auch sie dem Satz bietet, nämlich den Vorteil der Sekund; denn gerade dadurch wird es oft noch immer möglich, die dem fließenden Gesang so willkommene Sekund selbst noch in Situationen anzubringen, in denen man sonst vielleicht nur, weil die Dissonanz im wirklichen Durchgange sich nicht anwenden läßt, zu einem Sprung greifen müßte. Hat die Nebennote wohl den Vorteil der Sekund mit der durchgehenden Sekund gemein, so unterscheiden sich dagegen beide wohlgemerkt wesentlich dadurch, daß bei der ersteren eine Note der Melodie sich gleichsam um ihre eigene Achse dreht, wie aus folgendem Beispiel des freien Satzes noch deutlicher als aus einer Aufgabe des strengen Satzes entnommen werden kann:

242] Couperin, La favorite, chaconne a deux tems[1]).

u. s. w.

[1]) Couperins Werke, herausgegeben von Johannes Brahms.

Nach obigem fällt es aber leicht, die durchgehende Sekund und die Nebennote nun auch noch endlich von der sog. Wechselnote (vgl. Bd. I, § 167) zu unterscheiden, welche Erscheinung nur dem freien Satz zugehören kann. Auch die letztere stellt, wie die beiden ersteren, eine zwischen zwei Konsonanzen eingeschlossene Dissonanz vor, nur daß sie auf den Niederstreich statt auf den Aufstreich zu stehen kommt:

243] durchgeh. Sekund Nebennote Wechselnote

* * *

u. s. w.

Die oben dargestellte Bewertungsskala der Dissonanzen auf dem Aufstreich ist von Zeit und Mode durchaus unabhängig; es ist daher müßig und kindisch, — nur eben unter dem Vorwande, just eine „modernere" Kontrapunktslehre schreiben zu wollen — schon z. B. die Zulassung der Nebennote als Beweis eines angeblich vorgeschritteneren Standpunktes auszugeben. Die in der Skala oben angeführten Wirkungen bleiben in alle Ewigkeit hinein dieselben und rangieren gleichsam nur unter sich selbst! Und eben um den Preis des Unterschieds kann man sich wohl bald zu einem strengeren Standpunkt (der die Nebennote ausschließt), bald zu einem minder strengen (der sie umgekehrt einschließt) bekennen; aber die Möglichkeit einer solchen Wahl bedeutet nie etwas anderes als nur die Differenzierung des Problems, niemals also etwa gar eine „Modernisierung" desselben.

Leider wurde in sämtlichen bisherigen Lehrbüchern versäumt, das Prinzip der durchgehenden Sekund zu begründen. So wird denn also eine ganz richtige Lösung des eben hier zum erstenmal auftretenden Dissonanzenproblems — freilich nur eine von mehreren — durchaus nur im Justamentston, als alleinseligmachende „Regel", vorgetragen. Daß der Schüler nun durch solchen Unterricht Schaden

erleidet, ist wohl ohne weiteres klar; doch erwachsen auch dem Lehrer Nachteile daraus, daß er der Regel, die er übernimmt und lehrt, nicht auch selbst ganz auf den Grund sieht: denn er wird einfach halt- und prinziplos, sobald es zu entscheiden gilt, ob eventuell auch die Nebennote oder schließlich eine noch fernere Lösung, wie die Wechselnote, in den Aufgaben zuzulassen wäre. Nach obiger Darstellung ist nun jede Lösung mit ihrer eigenen Wirkung scharf umrissen, und es bleibt dem Lehrer, wie schon oben gesagt wurde, nur übrig, über jegliche individuelle Laune hinaus, mit vollem Bewußtsein sich von vornherein entweder für den allerstrengsten oder einen minder strengen Standpunkt zu entscheiden. Halte es nun jeder Lehrer und Schüler damit wie er wolle; — nur wisse er auch, womit er es denn halte.

Fux (S. 74) findet sich, ohne nähere Begründung, mit diesem Problem also ab: „Es kan also in dieser Gattung des Contrapuncts keine Dissonanz anders stattfinden, als wenn man den Raum, welcher zwischen den Noten ist, so einen Terzensprung voneinander liegen, ausfüllet, z. B.:

244] *diminutio* Tab. II, Fig. 21.

diminutio

Man hat auch nicht darauf zu sehen, ob die ausfüllende Note eine Consonanz oder Dissonanz sey, es ist genug, wenn der leere Raum, so zwischen den zwei Noten enthalten, die einen Terzensprung voneinander liegen, ausgefüllet wird.“ Man sieht, diese Definition der hier erlaubten Dissonanz bezieht sich deutlich nur auf die in derselben Richtung durchgehende Dissonanz und schließt folgerichtig jedwede Nebennote aus. In der Tat vermeidet auch Fux in seinen Aufgaben die Nebennote und gebraucht die Dissonanz sonst wirklich nur im strengsten stufenweisen Durchgange. Desto auffallender ist dann aber eine (freilich vereinzelte) Stimmführung in Tab. IV, Fig. 1:

245] C. f.

Alt

Tenor

Kp. 7

bei der, wie man sieht, auf dem Aufstreich eine Sept gar angesprungen wird. Hält man Konsequenz in Ehren und weiß man, daß eine solche Stimmführung durchaus nur in den freien, durch rein harmonische Begriffe eben schon von vornherein mitbestimmten Satz gehört, so ist man nicht einmal in der Lage, Fux wegen der argen Verlegenheit zu entschuldigen, in der er sich ja tatsächlich befunden hat. Denn ohne Zweifel mußte der Tenor zu D im zweiten Takt obiger Figur nur in Gegenbewegung gehen, wenn er eine unparallel-gerade Quintfolge vermeiden sollte; anderseits aber konnte der Tenor als solcher unmöglich (vgl. I, 2, § 2) doch unter C fallen. Was war also zu machen? Offenbar hätte die Stimmführung noch viel früher anders zu lauten gehabt, wenn am Ende eine solche Unregelmäßigkeit ihr hätte erspart werden sollen.

Wahrscheinlich nur dem Wahne einer falsch verstandenen Modernität folgend, gestattet schon Albrechtsberger (S. 35) auf dem Aufstreich nebst der durchgehenden Dissonanz ohne weiteres auch die Nebennote, und zwar wohlgemerkt ohne Unterschied, ob sie nach auf- oder abwärts ausbiegt. Nachdem er die Regel von der durchgehenden Dissonanz — leider ohne jegliche Begründung! — vorgetragen, fügt er hinzu: „Auch ist es erlaubt, die Dissonanzen, sogar verminderte und übermäßige, zwischen zween gleichen Tönen, welche aber Consonanzen seyn müssen, einzusperren“ . . . (folgen Beispiele), ohne aber dabei auf die Verschiedenheit der Wirkung hinzuweisen. In der Tat bedient sich Albrechtsberger in seinen Aufgaben ohne weiteres auch der Nebennoten, als wäre ihr Gebrauch für den Satz von völlig gleicher Wirkung, wie derjenige der streng durchgehenden Dissonanz. Eine solche Praxis aber, die über wirklich vorhandene Unterschiede sich hinwegsetzt, als wären sie einfach gar nicht vorhanden, macht das Ohr und das Gewissen immer stumpfer; denn das Ohr versäumt darüber, eine Unterscheidung an sich verschiedener Wirkungen sich rechtzeitig anzueignen, wodurch eben notwendig ein verwischendes Einerlei des Zieles und der Ausführung in den Aufgaben entstehen muß.

Noch freier als Albrechtsberger, aber eben darum vom wahren Zweck der Kontrapunktslehre sich noch mehr entfernend, lehrt Cherubini in der zweiten Regel auf S. 12: „Die starke Zeit soll immer eine Consonanz haben. Es giebt besonders schwierige Fälle, wo man auch

eine Dissonanz auf der guten Zeit anbringt, aber das ist selten und nur, wenn man anderen Übelständen, z. B. denen, welche eine zu springende Melodie veranlassen und dergleichen mehr, nicht anders ausweichen kann. Die schwache Zeit kann eine Consonanz ertragen oder eine Dissonanz, sofern dieselbe sich zwischen zwei Consonanzen findet und der Gesang, der sie bildet, fliessend ist. Eine solche Dissonanz wird eine durchgehende genannt."

So liegen denn in dieser Regel durchgehende Dissonanz, Nebennote und sogar die Wechselnote beisammen, und keine nähere Unterscheidung und Begründung weist auf so differente Begriffe hin! Soviel aber ist unter allen Umständen klar, daß die Textierung Cherubinis auch die Nebennote mit einschließt; er verwendet sie denn auch ohne weiteres in den Aufgaben. Aber das weitaus Verwunderlichste bleibt bei ihm die Zulassung auch der Wechselnote in den Aufgaben des strengen Satzes — vgl. Ex. 48, S. 17:

246]



Wer sich nicht entschließen kann, zu glauben, daß hier seitens Cherubinis nur ein bedauerliches arges Mißverständnis über die wahre Aufgabe der Kontrapunktslehre vorliegt, braucht nur seine folgende Bemerkung zu lesen, die eben die zitierte Stelle betrifft: „Ich hätte anders verfahren können; aber ich erhalte so, indem ich die Dissonanz auf die gute Zeit setze, einen leichteren und angenehmeren Gesang, und das ist ein hinreichender Grund, um die Nichtbeachtung der Regel vollkommen zu rechtfertigen. Der Schüler wird bei einem fortgesetzten Studium noch manche andere Fälle finden, wo er zu diesem Mittel wird seine Zuflucht nehmen müssen. Übrigens kann man an den vorstehenden Exempeln lernen, wie der Contrapunct nach den strengsten Regeln der Kunst gemacht sein muß, um mit angenehmer Melodie zugleich den Stil zu verbinden, welcher einzig und allein dieser Compositions-Gattung zukommt." Wenn man in die Aufgabe, die durch ihre bescheidenen Gelegenheiten das Ohr über die mannigfaltigen Erscheinungen des Tonlebens, wie z. B. in unserem Falle über durchgehende Dissonanz, Nebennote und Wechselnote wohl nun eben zum erstenmal informieren soll, sofort auch das hineintragen will, was man „Stil" heißt; d. h. wenn man die Aufgaben gar für Exempel einer bestimmten Kompositionsgattung ausgibt und nun mit Berufung auf die Notwendigkeiten der letzteren auch schon in jenen zugleich Überschreitungen von „Regeln" wagen zu dürfen glaubt; mit einem Wort, wenn man wirkliche Komposition treibt, wo man an einer eigens zu diesem Zwecke konstruierten Aufgabe zuerst vielmehr doch Wir-

kungen zu unterscheiden lernen soll, dann ist das Durcheinander von Begriffen und Grundsätzen wohl aufs höchste gestiegen! Und doch habe ich Verdacht, als ob auch Cherubinis Entgleisung, ähnlich wie die bei Albrechtsberger doch wieder nur auf Konto eines unseligen Modernitätswahnes zu setzen wäre, der, wie wir es schon gesehen und noch öfter zu sehen Gelegenheit haben werden, den Theoretiker allemal plötzlich verhindert, zu begreifen, was allein zu lehren Aufgabe des Kontrapunktes sei.

Erst Bellermann (s. S. 150—151) greift auf die volle Strenge Fuxens wieder zurück, wie er ja auch sonst am liebsten dessen Lehren weitergibt. Er verlangt von der Dissonanz Fortbewegung in derselben Richtung und schließt ausdrücklich die Nebennote mit folgenden Worten aus: „Es ist wohl zu merken, daß dies nur auf die hier gezeigte Weise geschehen kann, und daß eine durchgehende Dissonanz nicht mit der Nebennote zu verwechseln ist. Hierunter verstehen wir ebenfalls eine Dissonanz auf der schlechten Zeit, welche sich aber nicht in derselben Richtung weiter bewegt, sondern wieder zu dem ersten Ton zurück geht oder bisweilen auch ein fremdes Intervall ergreift, z. B.

247]



Die Componisten des XVI. Jahrhunderts kannten zwar diese Art der Dissonanz auch, wandten sie indes nur bei schnelleren Notengattungen, Vierteln und Achteln, und selbst hier nur selten an.“ Abgesehen nun davon, daß auch Bellermann, ähnlich wie seine Vorgänger, die Begründung der Hauptregel von der durchgehenden Sekund wie des Verbotes der Nebennote schuldig bleibt, begeht er außerdem den Fehler, Verwirrung in den Begriff der Nebennote dadurch zu bringen, daß er sie mit der Antizipation (im zweiten und dritten Beispiel) verwechselt. Sein Hinweis auf die kompositionelle Praxis des sechzehnten Jahrhunderts wäre an sich wohl ein glücklicher zu nennen, wenn er sich dabei nur hätte bescheiden wollen, zu sagen, daß die Wirkung der Nebennote und der Antizipation freilich schon längst in der Komposition gesucht wurde — denn dieses ist wohl richtig und auch in der Kontrapunktslehre notwendig anzudeuten —; leider geht aus dem Schlußpassus hervor, daß Bellermann in solchen Dissonanzen, trotzdem sie an gegebener Stelle durch Stimmung oder sonstige technische Gründe wirklich genügend motiviert sein konnten, im Grunde doch nur eine Lizenz, einen Verstoß gegen die Regel erblickt, und es scheint ihn über diese Gesetzlosigkeit offenbar nur das eine zu trösten

und zu beruhigen, daß es „nur bei schnelleren Notengattungen . . . und selbst hier nur selten“ vorkam. Bellermann übersieht einfach, daß selbst im freien Satz des sechzehnten Jahrhunderts überhaupt erst nur wenig Gelegenheit und ebensowenig Notwendigkeit für jene Dissonanzen gegeben war; und daher ist es vom prinzipiellen Standpunkte, bei sonstiger Billigung seiner Haltung betreffs der Nebennote, gleichwohl völlig unzulässig, Bellermanns Gedankengang und Lehre zu billigen.

§ 6

Psychologische Bedeutung der durchgehenden Dissonanz

Drückt nun die Konsonanz zweier Stimmen gleichsam den Willen beider zueinander, das Bekenntnis zur Einheit aufs Treffendste aus, so mag umgekehrt in der Dissonanz das Zeichen einer, allerdings nur vorübergehend gewollten, Selbständigkeit der einen Stimme gegenüber der anderen gefunden werden.

Wenn, wie hier, das Erscheinen der Dissonanz aber zunächst an so strenge Voraussetzungen noch gebunden ist und sie namentlich wieder in eine Konsonanz zu münden hat, wodurch sie im ganzen doch nur als ein Weg, als ein Übergang von der einen Konsonanz zur anderen gelten darf, so besteht durchaus noch keine Gefahr, daß eine solche Dissonanz die Einheit beider Stimmen endlich gar zu sprengen vermöchte. Vielmehr steigert die vorübergehende Selbständigkeit den Wert und die Kraft der von Anfang an angestrebten und doch wieder auch behaupteten Einheit beider Stimmen. So eröffnet sich denn gerade in diesem Punkte ein schöner, weiter Ausblick in den freien Satz hinein, der die Einheit seiner „Stufen“ (vgl. Bd. I, § 84 ff.) ebenso aus der Selbständigkeit gar vieler Stimmen zu abstrahieren sucht, wobei denn auch der ästhetische Erfolg der Einheitlichkeit ein desto vollkommenerer ist, je reicher die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen ausgebaut wurde.

Hier im zweistimmigen Satze aber, wo die Dissonanz zum erstenmal eingeführt wird, lerne man zunächst ihre erste Funktion erfassen und die Vorbedingungen dieser Funktion kennen; und man vergesse nicht, daß so bescheiden und nüchtern das Problem der Dissonanz sich

hier regt, gleichwohl in diesem Anfang die erste Quelle der unendlichen Schönheiten im freien Satze zu begrüßen ist.

Die Grundmoral auch dieses Problems aber lautet demnach, ähnlich wie die des Problems der erlaubten Intervalle in der ersten Gattung (vgl. II, 1, § 2):

Am Anfang ist die Konsonanz, die Übereinstimmung!

Erst auf eine Konsonanz folgt der Widerspruch, die Dissonanz, bis endlich Übereinstimmung das letzte Wort behält!

Dissonanz setzt also auch hier durchaus eine Konsonanz voraus!

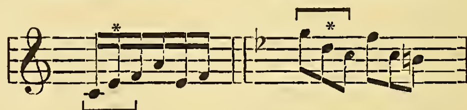
Konsonanz geht voraus und erst von ihr hebt sich durch Gegensätzlichkeit die Dissonanz deutlich ab!

Was den freien Satz anbelangt, so emanzipiert er die durchgehende Dissonanz zunächst vom Postulat der Sekund, so daß man dort — in Erweiterung des Begriffes — als durchgehende Dissonanz auch jene dissonierende Note bezeichnen kann, die bei angenommener bestimmter Harmonie zwischen zwei harmonischen Punkten der Harmonie sogar einen Sprung bildet.

Die im freien Satz gestattete und angestrebte Bildung mannigfaltiger harmonischer Einheiten läßt über den Charakter solcher durchgehenden Töne, mögen sie welchen Sprung immer machen, keinerlei Zweifel zu.

Vgl. z. B.:

248] S. Bach, engl. Suite, VI. — S. Bach, Orgelpräludium u. Fuge C-moll.



Insbesondere löst der freie Satz das Problem der durchgehenden Dissonanz im Raume der Quart (also nicht bloß im Raume der Terz, wie es der strenge Satz tut), und zwar

dahin, daß jeder der beiden Zwischentöne mit gleichem Rechte als Durchgang fungieren darf. Z. B.:

249]



Welch besondere Wirkung zumal, wenn im Raum einer Quart, die den Leitton der Tonart enthält, gerade der letztere weggelassen und an seine Stelle der andere Durchgangston gebraucht wird.

250] Brahms, Requiem, IV; kl. Part., S. 143.

Sopran

p

Wie lieb-lich sind dei - ne Woh-nun-gen, Herr

u. s. w.

oder:

251] Brahms, Nachtwache, Op. 104, Nr. 2.

Sopran

ru - fet das Horn des Wächters drü-ben aus We - sten

u. s. w.

oder:

252] Mendelssohn, Schottische Symphonie, kl. Pt., S. 199.

Violine I

Vergleiche dagegen als besonders interessantes Beispiel einer Anwendung des Leittones im Raum der Quart in Bd. I, Fig. 308, Takt 5, l. H., beim ersten Viertel; man beachte dort die Umstände, unter denen zwischen b und es^1 gerade der Leitton d^1 im Durchgang erscheint.

Die durchgehende Note kann im freien Satz überdies sogar in anderer Richtung als die beiden harmonischen Noten liegen, z. B.:

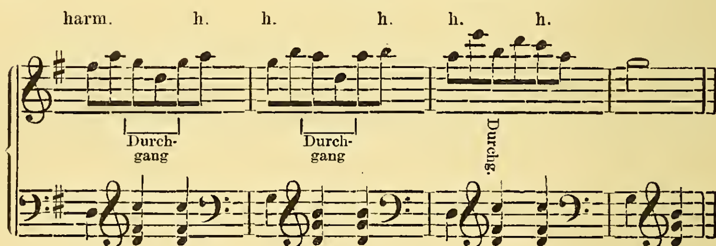
253] S. Bach, Kl. Präludium A-moll.



Auch sei bei dieser Gelegenheit noch daran erinnert, daß in älterer Zeit — vgl. S. Bachs Suiten, Händels Klavierwerke — die durchgehenden (auch Wechsel-) Noten zuweilen überhaupt gar nicht ausgeschrieben, sondern nur mit dem Zeichen ⊃ notiert wurden. Vgl. Bd. I, Fig. 339.

Folgendes harmlose, dennoch aber so entzückende Beispiel:

254] Fr. Schubert, „Deutsche Tänze", Nr. 41.



zeigt, zu welch überaus delikaten und spannenden Wirkungen man gelangen kann, wenn man gerade der Note im Durchgange eine größere Dauer verleiht, als der nächsten lösenden harmonischen; heißt es doch oben eigentlich:

255]



unbeschadet noch vieler anderer Nebenwirkungen, die sich an unser Ohr melden.

Der freie Satz gestattet ferner, den Durchgang auch zu unterbrechen:

Im folgenden Beispiel

Händel, Suite E-dur.

256] d. i.



finden wir den Durchgang dis^2—e^2 im Sopran durch einen anderen Ton gar unterbrochen, weshalb mindestens eben bis zum Erscheinen des Tones e^1 der Ton dis^2 fast auch die Wirkung einer Nebennote vorübergehend gewinnt.

Als weitere Beispiele unterbrochener Durchgänge mögen hier angeführt werden:

257]

Violine I R. Strauß, Till Eulenspiegel, kl. Part., S. 3.



Daselbst, Part., S. 59.



Die Möglichkeit, statt kleinerer Intervalle vertretungsweise auch **größere Sprünge** zu gebrauchen (vgl. I, 2, § 17), zeitigt im freien Satze Durchgänge in einer Form, wie die folgende, wo statt einer Sekund die Non gebraucht wird:

258] Brahms, Trio, Op. 8.



Gis-moll: I——

Die im freien Satze heimische Abbreviation zweier oder mehrerer Tonprozesse — man nennt sie gewöhnlich Ellipse — führt in Anwendung auf den Durchgang zu folgenden Erscheinungen:

259] R. Strauß, Till Eulenspiegel, kl. Part., S. 6—7.



Wir empfinden hier das gis^1 implizite als von g^1 kommend, das eben elliptisch wegfiel: (g^1—)gis^1—a^1. Man dürfte solche Durchgänge daher sehr wohl elliptische oder unmittelbar draufgesetzte Durchgänge nennen. Vgl. in Bd. I, Fig. 331!

Daß der freie Satz aber außerdem die Kraft hat, den Charakter ursprünglich dissonanter Durchgangstöne, die sich zunächst offenbar bloß als einfache Durchgänge anschicken, nach Bedarf auch wieder plötzlich zu verändern, erwähnte ich schon in Bd. I, § 164. So ist denn das auf einer Antizipation beruhende portamento (vgl. I. Abschn., 2. Kap., § 17) in vielen Fällen doch nichts anderes als eine Sekund, die zunächst erst wie ein Durchgang wirkt. Nebst den im zitierten Paragraphen gegebenen Beispielen Fig. 116, 117 vergleiche noch das folgende:

260] Schubert, „Der Kreuzzug“.



Das erste Achtel der obersten Stimme ist ein Vorhalt zu fis^1.

Das zweite Achtel ist der harmonische Ton, der Grundton des Akkordes selbst, der hier in Umkehrung als $\frac{6}{5}$ erscheint.

Das dritte Achtel bringt noch einmal denselben Ton fis[1], folglich deutet nun unsere Empfindung die Töne nach rückwärts ganz anders, und zwar:

261] Vorhaltauflösung.

ursprünglich: a) später: b)

Vorh. Aufl. Vh.Antic.Aufl.

und begreift das zweite Achtel nur als portamento-Antizipation des dritten Achtels, s. bei b).

Das vierte Achtel ist wieder ein Sekundschritt; es fragt sich also, ist dieser Schritt nur ein Durchgang oder was anderes?

Darüber gibt das fünfte Achtel Auskunft; selbst ein Vorhalt, läßt es uns das vorhergegangene Achtel in Wirklichkeit wieder nur als eine Antizipation, als ein portamento erscheinen.

Das sechste und siebente Achtel zeigen wieder dieselbe Situation wie das zweite und dritte.

Beim achten Achtel beachte man die Bindung, das Zeichen des Klavier-portamento (vgl. eben zitierten § 17).

Folgender Aufriß zeigt endlich das Bild sämtlicher Wirkungen, wie sie die Achtelfolge so zart durcheinanderwirft:

262]

1. Vorh. {Aufl.
2. Antic.} Aufl. {Durchg.
3. Anticip.} Vorh {Aufl. — — —
4. Antic.} Aufl.

Man vergleiche dazu das Wechselspiel solcher Durchgänge besonders in der Aria aus Beethovens Klaviersonate Op. 110.

Hierher gehören auch Antizipationserscheinungen, — meistens sogar auch auf dem Wege der Sekund, also eines zunächst scheinbaren Durchganges — wie sie Liszt schreibt:

263] Rhapsodie hongroise, Nr. 12.



(man beachte dringend das legato bei der ganzen Melodie!) und ihm nach Rich. Strauß, so z. B.:

264] Till Eulenspiegel, kl. Part., S. 22.



(man sehe bei Vl. I das originelle Zeichen eines echten Violinportamento zwischen d^3 und c^2) u. s. w.

Indem der freie Satz übrigens auch ganze Akkorde nur im Durchgange bringt, gibt er dem Begriff der durchgehenden Dissonanz wohl die höchste Steigerung. —

Was die Nebennote anbelangt, so weiß allerdings auch schon der strenge Satz, wie wir im 5. Kapitel sehen werden, beide Nebennoten, sowohl die höhere als die tiefere, unmittelbar nacheinander zu gebrauchen, jedoch freilich nur erst im Dienste der Synkopenauflösung, wobei also die erste Nebennote weniger eine solche, als vielmehr nur die dissonante Synkope selbst ist; dagegen schöpft auch abseits von einer Synkopenauflösung der freie Satz aus der Absicht und Möglichkeit, größere melodische Einheiten zu schaffen, desto zahlreichere Gründe, um nacheinander beide Nebennoten, d. i. die obere und tiefere Sekund, dem Hauptton

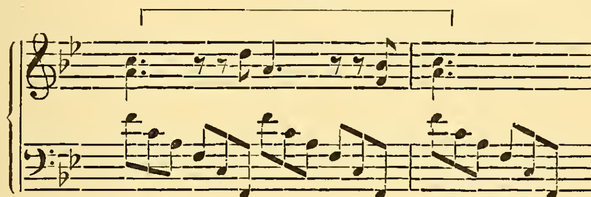
dienstbar zu machen. Und zwar kann die Ordnung in der Gruppierung eine verschiedene sein:

So sahen wir bereits in Beispiel Fig. 77, wie die beiden Nebennoten zwischen die Haupttöne zu liegen kommen in folgender Ordnung:

1	2	3	4
Hauptton —	oberer Nebenton —	unterer Nebenton —	Hauptnote

In folgendem Beispiel:

265] Händel, Air B-dur (Var. 4).



sehen wir aber eine noch größere melodische Einheit, die außer den beiden Nebennoten des Haupttones c^2 auch noch einen harmonischen Ton a^1 enthält:

1.	2.	3.	4.	5.
Haupt-ton	höhere Neben-note	tiefere Terz	tiefere Neben-note	Haupt-ton

Und wie genial ist doch Mozarts Konstruktion der Nebennoten in den nachstehenden Figuren:

266] Symph. Es-dur, Andante, Takt 10 ff.



für:

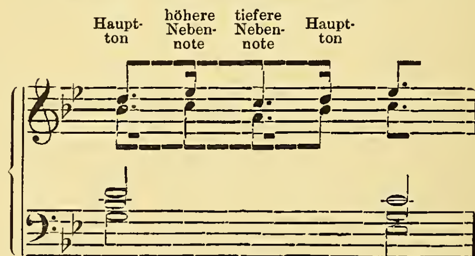


Die erste Nebennote d^2 (siehe * bei a) setzt zunächst zwar die Rückkehr des递Haupttones es^2 voraus; in Vertretung dieses Tones aber erscheint ein anderer harmonischer Ton, nämlich g^2 (vgl. das vorausgehende Beispiel). Außerdem hört das Ohr bei den eingeklammerten Tonfolgen selbständige Einheiten für sich, als wäre z. B. der Ton g^2 bei a) der Hauptton, worauf dessen beide Nebentöne f^2 und as^2 folgen, während im letzteren Ton as^2, wie wir aus der Folge entnehmen, unbeschadet des Nebentoncharakters noch stärker der Durchgangscharakter zu Tage tritt. (Besonders interessant gestaltet sich die Wirkung der hier zitierten Figuren, da sie an weiterer Stelle, in Takt 40 ff., im Baß erscheinen.)

Daß die Nebennote im freien Satz gleichzeitig in zwei oder auch noch mehr Stimmen erscheinen kann, hängt mit der freien Zahl der Stimmen im freien Satz überhaupt zusammen.

Ein Beispiel für Nebennoten in Terzen:

267] Händel, Suite VII, Passacaglio (Ed. Pt.).



Für Nebennoten, die dreistimmig geführt sind, vergleiche ein Beispiel in Bd. I, Fig. 147 und 228; besonders war S. Bach Meister in dreistimmiger Setzart von Nebennoten.

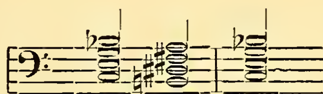
In letzterer Zeit weiß R. Strauß sogar vierstimmig gedachte Nebennotenharmonien ganz vortrefflich auszukomponieren:

268] Till Eulenspiegel, kl. Part. S. 9.



Man hüte sich, hier das Schwanken zwischen $C^{\flat 7}$ und $H^{\substack{7\\ \sharp 3\\ \sharp 3}}$:

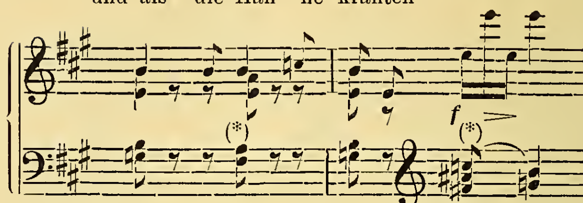
269]



etwa für eine wirkliche Modulation zu halten, welcher Annahme doch schon die Bässe allein entgegenstehen, die, wie aus dem Vorausgegangenen zu entnehmen ist, durchaus nur die V. Stufe in F-dur bringen; man erweise vielmehr dem Begriff der Nebennote auch in einer solchen Anwendung die gebührende Gerechtigkeit, ohne sich daran schon allein durch das Auskomponieren des Nebennotenvierklangs mittels eines Motivs behindern zu lassen. (Nebenbei bemerkt, hat R. Strauß in demselben Tonstück — kl. Part. S. 18, Takt 1 bis 4 — ein ähnliches, nur noch gewagteres Experiment zu machen versucht, das aber meiner Ansicht nach völlig mißglückt ist, da dort die Harmonie H—D—Fis—As (bezw. Gis) zwischen den $F^{\flat 7}$-Harmonien schon aus Gründen der Stimmführung [das H des Basses geht nach F] sowohl für die Empfindung einer Modulation als die einer Nebennotenharmonie doch wohl in gleichem Maße noch zu entfernt ist.)

Ebenso hüte man sich, etwas anderes als bloß Nebennotenharmonien auch in folgenden Fällen zu hören:

270] Schubert, „Frühlingsträume“.



oder:

271] Wagner, Rheingold, kl. Part., 3. Szene, S. 357.

(Rheintöchter)



Ist im Schubertschen Beispiel beim vierten Achtel des ersten Taktes schon durch das Liegenbleiben des Tones e^1 in der Mitte angezeigt, die Töne Fis und A ohne Zweifel bloß als Nebennoten der Töne G und H zu hören, so ist im nächsten Takt, wo in der Höhe ebenfalls das E liegen bleibt, die Erscheinung beim dritten Achtel doch auch wieder nur in ähnlicher Weise und zwar als eine Summe dreier Nebennoten zu hören:

272]



Im Wagnerschen Beispiel aber braucht man nur beim ersten Viertel die Quint der dort zuständigen Harmonie, nämlich es^2, hinzuzudenken:

273]



um von hier aus dann sofort den wahren Charakter von bloß Nebennotenharmonien auch im Originalbeispiel zu begreifen.

Wenn nun aber gerade zu letzterem Beispiel G. Capellen in seiner „musikalischen Akustik“ (Leipzig, bei Kahnt, 1903) S. 93 meint: „Bei Wagner trifft man hin und wieder auf diese Bildungen, z. B. (folgt das oben zitierte Beispiel) wo das G H Fes nicht ein enharmonisierter E-mollklang, sondern ein elliptischer Hochquinttiefnonklang Es^{9}_{5} ist, so daß die Klangfolge der Kadenz M R M angehört. Wer entwickeltes akustisches Gefühl besitzt, wird dies sofort heraushören,“ dann rate ich Herrn Capellen, lieber Akustiker zu werden und Hand und Ohr von unserer Kunst zu lassen. Denn wer in einer etwas individuelleren Erscheinung der Nebennote — um wie viel höher steht doch z. B. die kühne Nebennote S. Bachs in Fig. 148! — gleich nicht mehr und nicht weniger als einen „elliptischen Hochquinttiefnonklang“ (sic!) hört, der ist einfach ein Barbar und (vgl. S. 33 ff.) verdient seine — exotische Musik! Ich muß wiederholen, was ich schon in Bd. I, § 63 sagte: „O, wie leicht ist Theorie und Musikgeschichte fabriziert, wenn man schlecht hört!“

Überaus anregend ist das Studium der Nebennoten bei Beethoven in dessen Klaviersonate, Op. 111, Arietta, Var. 4 $\left(\frac{9}{16}\right)$, und zwar in den Triolenfiguren der rechten Hand. —

Wie endlich der freie Satz auch die Wechselnote (vgl. Bd. I, § 167) gebraucht, zeige folgendes Beispiel:

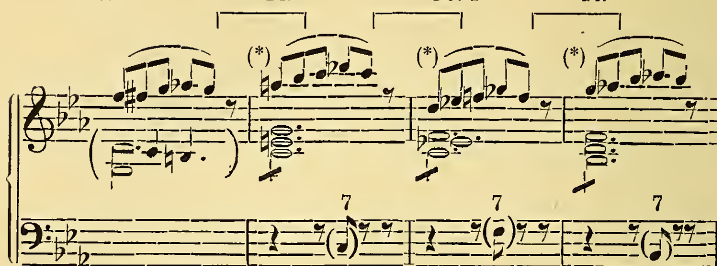
274] Chopin, Prélude, Nr. 24.



in dem der Durchgangston c^2 (im Raume der Quart: d^2—a^1) als Wechselnote auf dem guten Taktteil festgehalten wird.

Oder ein noch kühneres Beispiel:

275] Mozart, Symphonie G-moll, Andante.



worin die Wechselnoten (siehe die *) durchaus nicht, wie man meinen könnte, frei eintreten, sondern die regelrechtesten Durchgänge vorstellen: man braucht nur über die Pause des sechsten Achtels hinweg an das jeweilige fünfte Achtel des einen Taktes, das jeweilige erste Achtel des nächsten Taktes anzugliedern, um den ursprünglichen Durchgangscharakter der Wechselnote auch hier sofort deutlich wahrzunehmen. (Vgl. aber dieselben Figuren später Pt. T. 88, 89, 92 u. 93!)

Albrechtsberger erwähnt auf Seite 17 „verworfene Noten" (notae abjectae) und definiert: „Eine verworfene Note ist: eine springende durchgehende, aber zum Akkord nicht stimmende Note, z. B.:

276]



Anfang

§ 7

Konstruktion des Anfanges

Zu den Vorschriften des Anfangs, wie sie die erste Gattung beansprucht hat und die auch hier ihre Geltung durchaus behalten, tritt neu hinzu als Lizenz der Gebrauch einer halben Pause im ersten Takt, der aber auf dem Aufstreich — wie selbstverständlich — dann wieder nur eine der vollkommenen Konsonanzen 1, 8, 5 folgen muß.

Während wir bei den Kontrapunkten der übrigen Gattungen die Anwendung auch noch anderer Pausen kennen

lernen werden, kommt hier eben nur die halbe Pause allein in Betracht, und zwar aus dem Grunde, weil sie mit derselben Kraft und Sinnigkeit wie eine halbe Note auf den Charakter der intendierten Gattung (zweier Halben) hinweist.

Für Aufgaben indessen, die im Tripeltakt abgefaßt werden, versteht sich statt einer halben Pause bloß eine Viertelpause.

Ausdrücklich erwähnt diesen Punkt Albrechtsberger auf S. 71, wo er zum Beschluß des zweistimmigen Satzes Aufgaben für sämtliche Gattungen desselben eben auch im Tripeltakt durchführt.

Mitte

§ 8

Von der Mannigfaltigkeit in der Ausgestaltung des Aufstreichs

Man darf wohl die Frage zu einer prinzipiellen erheben, ob hier die Aufstreiche nur durchgehends mit Konsonanzen oder vielleicht durchaus nur mit Dissonanzen zu besetzen seien. Ist das letztere indessen wohl schon infolge der Beschaffenheit des gegebenen C. f. allein nicht immer möglich, so ist das erstere, wenngleich sicher immer möglich, nichtsdestoweniger verboten. Als Grund dieses Verbotes wäre nicht etwa der Zweck allein anzuführen, die Anwendung auch durchgehender Dissonanzen zu erlernen, sondern weit mehr die ästhetisch gute Wirkung, die sicher nur aus einer glücklich gemischten Anwendung sowohl konsonierender als auch dissonierend durchgehender Töne auf dem Aufstreich resultiert.

Das künstlerische Prinzip der Mannigfaltigkeit äußert also bereits auch in den Aufgaben des Kontrapunktes seine wohltätige Wirkung, weswegen darauf der Schüler hier eben rechtzeitig aufmerksam gemacht wird.

§ 9

Von der Entfernung beider Stimmen voneinander

Auch hier hat man nach wie vor (vgl. 2. Abschn., 1. Kap., § 24) auf eine passende Entfernung der Stimmen zu achten, sofern man überhaupt nur ernstlich darauf be-

steht, das vokale Prinzip und die Strenge des Satzes rein durchzuführen. Besonders ist es das vokale Element, das eine richtige Entfernung der Stimmen durchaus erfordert, und nur bei vorgefaßter minderer Strenge oder vielleicht um vorübergehend Wirkungen auch instrumenteller Natur kennen zu lernen, dürfen Lehrer und Schüler die beiden Stimmen weiter voneinander, als das vokale Prinzip es gestattet, geraten lassen. Man muß eben durchaus daran festhalten, daß das erste Studium nur der rein vokalen, und erst das zweite der instrumentellen Setzweise zu gehören hat.

Daß aber die größeren Sprünge, insbesondere die Sext (notabene die kleine, vgl. 1. Abschn., 2. Kap., § 15) und die Oktav die beste Eignung haben, unter Beobachtung einer schönen Linie zugleich auch die Entfernung der Stimmen zu regulieren und sie insbesondere dort, wo sie zu nahe geraten sind, wieder auseinander zu bringen, wurde schon im 2. Abschn., 1. Kap., § 24 gesagt.

Fux beobachtet in seinen Aufgaben der gegenwärtigen Gattung die passende Entfernung der Stimmen leider nicht mehr genau, wodurch sie sich nur zu oft ins Instrumentelle verlieren. Ich wiederhole, daß gerade solche Ungenauigkeiten durchaus nur zur Verwirrung des Studiums und der damit verbundenen Absichten führen müssen. — Das Zitat betreffs der Sext s. oben S. 222.

Leider achtet auch Albrechtsberger nur sehr wenig mehr auf das streng vokale Prinzip und führt seine Aufgaben bereits meistens in instrumentaler Manier durch, wobei die Entfernung der Stimmen ihm offenbar nur von geringer Relevanz ist.

Cherubini tut mit dem Sextensprung etwas preziöser als Fux, jedoch ohne wirklichen Grund. S. 16, 7. Regel: „Man erlaubt in der ersten Art des Contrapunctes die springende Fortschreitung der kleinen Sext; in dieser zweiten Art soll man sie nicht anwenden als nur dann, wenn die Stimme durch die Natur und die Höhe des gegebenen Gesanges sich zu sehr genähert finden und kein anderes Mittel, sie zu entfernen, übrig bliebe“ u. s. w. Und in der Bemerkung zu dieser Regel heißt es dann: „Man verbietet in der ersten Art des Contrapunktes gewissermaßen den Sprung der kleinen Sext, weil dies Intervall, besonders aufsteigend, schwerer als alle andern erlaubten zu intonieren ist; diese Schwierigkeit wird hier noch größer, wo die Noten von geringerer Dauer nothwendig noch weniger Zeit zu Vorbereitung der Intonation lassen.“ Etwas weniger streng gefaßt, dürfte wohl der Rat Cherubinis das Richtige treffen: Es hat eben nur auf

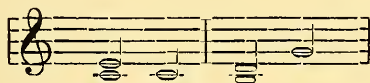
die Beschaffenheit des C. f. und der Linie des Kontrapunktes anzukommen, die beide unter Umständen den Sprung einer Sext oder Oktav dennoch ratsam erscheinen lassen können auch dort, wo nach der Regel Fuxens und Cherubinis die eine oder andere noch durchaus vermieden werden müßten. Denn nicht nur die rein materielle Entfernung der Stimmen, auch die Ästhetik der Linie ist ein maßgebender Faktor, und zwar selbst bei strengster Satzmethode!

§ 10

War bei der vorigen Gattung der Einklang in der Mitte noch ganz verboten (vgl. II. Abschn., 1. Kap., § 23), so ist er dagegen hier, wenn zwar noch immer nicht auf dem Niederstreich, so mindestens doch auf dem Aufstreich bereits gestattet, sofern er nur den günstigsten Abgang erhalten kann, d. h. sofern ein stufenweises Zurückwenden bei Veränderung der Richtung des Sprunges anzuwenden möglich ist, wie z. B.:

Gebrauch des Einklanges auf dem Aufstreich gestattet

277]



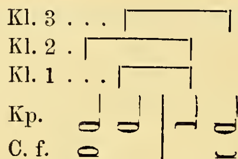
Ausführlich schreibt darüber nur Bellermann (S. 152—153): „Auf der schlechten Zeit ist es erlaubt, den Einklang, der in der vorigen Gattung gänzlich verboten war, zu setzen; auch hierdurch können sonst fehlerhafte Fortschreitungen gut werden (folgen Beispiele). Bei der Anwendung des Einklanges muß man aber immer vorsichtig zu Werke gehen und besonders darauf achten, daß der Kontrapunkt wirklich melodisch schön geführt wird, d. h. daß derselbe, wenn er einen Sprung in den Einklang gemacht hat, sich dann nicht in derselben Richtung weiter bewegt, was ungraziös ist (folgen Beispiele). Eine gute Anwendung des Einklanges findet dagegen immer statt, wenn der Kontrapunkt sich nach dem Sprunge in denselben (sei es auf- oder abwärts) stufenweise wieder zurückwendet“ (folgen Beispiele).

§ 11

Über eine eventuelle Ausdehnung des Verbotes paralleler sowie unparallel-gerader Fortschreitungen infolge neuer hier möglicher Situationen

Wegen des Zuwachses einer Note auf dem Aufstreich erhält in dieser Gattung das Verbot paralleler und unparallel-gerader Fortschreitungen neue Situationsnüancen.

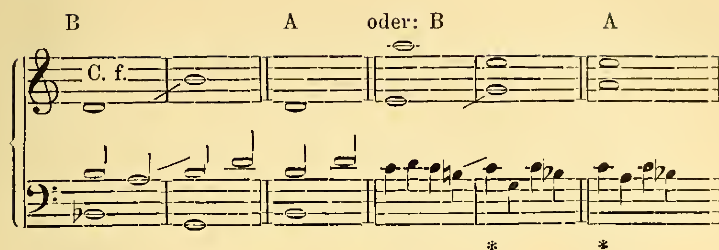
Es läßt sich, um nun diese kennen zu lernen, der Inhalt zweier Takte (2 × 2 Halbe) in folgende, durch die Klammern 1, 2 und 3 gekennzeichnete Gebiete zerlegen:



1. Im ersten Verhältnis, d. i. in dem vom Aufstreich zum Niederstreich — s. Klammer 1 —, entfaltet das bekannte Verbot noch immer seine volle, ungeschwächte Kraft. In dieser unmittelbaren Folge allein, da nur eben sie mit der uns im II. Abschn., 1. Kap., § 6 bekannt gewordenen ursprünglichen Situation völlig identisch ist, bleibt denn also nach wie vor und unter allen Umständen jede Ausnahme verboten.

Ein interessantes Problem regt dabei indessen die Nebennote an, — vorausgesetzt, daß man gelegentlich auch diese hier zu gebrauchen sich entschließt. Es fragt sich nämlich, ob die Nebennote, auf dem Aufstreich gebraucht, so viel eigene Wirkung ausstrahlt, daß sie die üble Wirkung unparallel-gerader Fortschreitungen vergessen machen könnte. Ich würde dafür sein, der Nebennote eine solche dispensierende Wirkung nicht einzuräumen, da selbst auch durch sie verursachte unparallel-gerade Fortschreitungen durchaus nicht besser zu klingen scheinen; und ich verstehe es, wenn Albrechtsberger (der — s. oben § 5 — die Nebennote auch schon prinzipiell zuläßt) Beethovens Stimmführung in folgenden Übungen des dreistimmigen (!) Satzes gleichwohl noch als Fehler bezeichnet und verbessert (vgl. Beethovens Studien von Nottebohm S. 51 und 52):

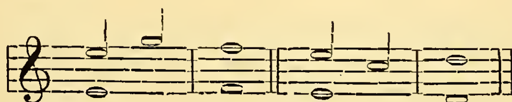
278]



Endlich sei hier auch noch daran erinnert, daß gerade in dieser Klammer besondere Vorsicht vor der sogen. Ottava battuta geboten ist, die wir im nächsten Paragraphen kennen lernen werden.

2. Genau genommen sollte dann aber das Verhältnis von Niederstreich zu Niederstreich — s. Klammer 2 —, da es doch keine unmittelbare Folge von Tönen mehr vorstellt, dem Verbot sogar auch paralleler Folgen bereits völlig entrückt sein. Dennoch verlangt das Ohr — und darin besteht eben die neue Erweiterung des Verbotgebietes! —, daß auch in diesem Verhältnis gewisse Rücksichten auf das Verbot genommen werden. Es zeigt sich nämlich, daß unter gewissen ungünstigen Umständen Niederstreich zu Niederstreich, und zwar trotz Dazwischenkunft der Note auf dem Aufstreich, dennoch fast ganz wie unmittelbare parallele Oktav- oder Quintfolgen klingen, — so stark verbindet nämlich das Gehör beide Niederstreiche; oder anders: so stark äußert sich die üble Wirkung paralleler Folgen, daß sie dem Ohre oft nicht einmal durch ein Dazwischentreten einer dritten Note erträglicher werden kann. Und zwar erweist sich namentlich die Terz auf dem Aufstreich als ein zu kleines, zu bescheidenes Intervall, um den schlechten Eindruck paralleler Folgen von Niederstreich zu Niederstreich vollständig bannen zu können:

279] schlecht:



Nur erst ein größerer Sprung, z. B. der einer Quart, vermag dadurch, daß er die Aufmerksamkeit des Ohres mehr auf seine eigene größere Bedeutung hinlenkt, vom Eindruck der parallelen Folgen völlig abzulenken, weshalb man denn — eben in Voraussetzung eines Sprunges, der größer als die Terz ist — doch wieder auch von Niederstreich zu Niederstreich parallele Folgen zu gestatten in der Lage ist.

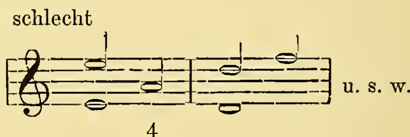
Zweierlei ist dabei indessen nicht zu übersehen: Erstens, daß der Ton auf dem Aufstreich, der Oktavparallelen der Niederstreiche zu sanieren hat, nur in Gegenbewegung zum C. f. gebracht werden muß, da es ja aus Gründen des unter 1. Gesagten nicht z. B. heißen darf:

280]



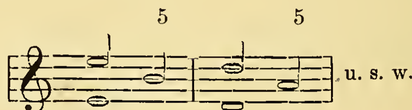
und zweitens, daß es wegen des Sprunges ausgeschlossen bleiben muß, eine andere, als eine zum C. f. konsonierende Note auf dem Aufstreich zu bringen, weshalb also z. B. nicht gesetzt werden darf:

281]



Inwiefern aber mit der Sanierung von Oktavparallelen in den Niederstreichen anderseits zuweilen auch z. B. Quintparallelen in den Aufstreichen dennoch verbunden sein können und dürfen, wie z. B.:

282]



darüber im folgenden unter 3.

Endlich versteht es sich aber von selbst, daß — da das Verbot der parallelen Folgen nur unter besonderen Um-

ständen das Verhältnis von Niederstreich zu Niederstreich ergreift, es sonst aber prinzipiell bei der Zulässigkeit solcher Folgen, d. i. bei der Nichtanwendbarkeit des Verbotes auf fernerliegende Verhältnisse durchaus sein Bewenden haben muß — dann die unparallel-geraden Folgen von Niederstreich zu Niederstreich doch ohne weiteres gestattet sind.

3. Im Verhältnis von Aufstreich zu Aufstreich (s. Klammer 3), welches nun wieder keine unmittelbare Tonfolge vorstellt, fallen offene Oktav-, Quint- und Einklangsparallelen dem Ohre nur dann als unangenehm auf, wenn ihrer gleich mehrere aufeinander folgen. Ohne solche gewaltsame Herausforderung des Ohres aber sind in dieser Klammer die parallelen Folgen — man nennt sie die nachschlagenden Oktav-, Quint- und Primfolgen — sonst sehr wohl zu ertragen, was dann aber auch die unparallel-geraden Folgen umso sicherer von jeder Einschränkung befreit.

Man beachte aber, daß es bei nachschlagenden Folgen durchaus vorteilhafter ist, wenn dann mindestens die Niederstreiche von parallelen Folgen frei sind, die dann eventuell ja ihrerseits wieder (s. oben Fig. 282) das Verbot herausfordern müßten.

Wenn ich nun schon an dieser Stelle, in Fortsetzung der in II, 1, § 14 geäußerten Gedanken, die Praxis des freien Satzes in Bezug auf parallele und unparallel-gerade Fortschreitungen mit einigen Beispielen beleuchte, so geschieht das zunächst unbeschadet einer noch genaueren Darstellung in einem eigenen Abschnitt.

Zunächst eine Vorbemerkung:

Ist es zwar auch ausgemacht, daß die Gedanken im freien Satz meistens mehrstimmig ausgedrückt sind, so mag immerhin bedacht werden, daß in jeder Mehrstimmigkeit ja schließlich auch Zweistimmigkeiten enthalten sind; wovon schon allein die Zweistimmigkeit der höchsten und tiefsten Stimme es ja rechtfertigt, daß eben auch schon innerhalb des zweistimmigen Satzes Beispiele des freien zitiert wer-

den dürfen. (Nur übersehe man dabei nicht, daß die Mehrstimmigkeit ungleich mehr als die Zweistimmigkeit die Lizenzen entschuldigt!) So ist z. B. folgender Inhalt:

283] Brahms, Händelvariationen, Var. XXIII.

auf eine entscheidende Zweistimmigkeit zurückzuführen:

284]

wie denn überhaupt eben nur in ähnlichen Ableitungen der wirkliche Zusammenhang des freien mit dem strengen Satz gefunden werden kann.

Endlich muß auch dieses noch hervorgehoben werden, daß die oben S. 264 spezialisierten Klammern in den Beispielen des freien Satzes freilich nicht mehr gar so präzise zum Ausdruck kommen, was sich aber bei der Natur des letzteren wohl von selbst versteht.

Nun zu den Beispielen.

Schubert schreibt:

285] Sonate A-moll, Op. 42, Andante poco moto.

Wenn man will, kann man hier von diesen Oktaven, da sie ganz unmittelbar aufeinanderfolgen, als von Oktaven sprechen, die gleichsam in der ersten Klammer sich ereignen. Der freie Satz rechtfertigt die Oktavparallelen in diesem Falle nun aber damit, daß hier der Baßgang streng mit dem Stufengang zusammenfällt: d. h. die tiefsten Töne D—G stellen vor allem die Stufen selbst in einem so starken Grade vor, daß ihr Charakter als obligater Baßgang demgegenüber durchaus nur in den Hintergrund tritt. Es folgt daraus, daß eine Stimme, die den Stufengang selbst ausdrückt, unter Umständen eben aus diesem Grunde bereits auch Parallelen zu gestatten in der Lage ist.

Derselbe Grund ist nun auch maßgebend bei den Quintparallelen im folgenden Beispiel:

286] Mozart, Klaviertrio G-dur.

Violine

sf sf

u. s. w.

Vcl.

sf sf sf

Auch hier darf man wohl von einer unmittelbaren Aufeinanderfolge der Quinten (gleichsam ersten Klammer) sprechen, da man doch das Recht hat, dabei vom Auskomponieren der Harmonien, wie es das Achtelmotiv der Violine vorstellt, abzusehen; der Druck der Stufen aber ist es, der uns die Quintparallelen als Notwendigkeiten nahelegt. Um aber die Folge der Stufen noch besser zu verstehen, mag man sich diese wohl durch Annahme von Ellipsen (vgl. Bd. I, Fig. 226) wie folgt, verdeutlichen:

G-dur: ♯I♮7—(II—)V—(I—)♯IV—V^{6-5}_{4-3} u. s. w.

Wollte man aber den Parallelen ausweichen, wie sie im Falle Schuberts sich notwendig erwiesen haben, müßte man zu Antiparallelen greifen; vgl. Fig. 212 und außerdem noch folgende Beispiele:

287]

a) Chopin, Prélude Nr. 3. b) Beethoven, Sonate Op. 27, Nr. 2.

(8 — 8)

(5—5)

u. s w.

Betrachten wir aber Beispiele, wie die nachstehenden, die Oktavparallelen auch wieder nur in unmittelbarer Folge zu bieten scheinen:

288] Mendelssohn, Klavierkonzert G-moll.

u. s. w.

und

289] Mozart, Klavierkonzert Es-dur.

Viol. I

Viola

Bassi

u. s. w.

so dient uns zur Rechtfertigung dieser und ähnlicher Oktavparallelen nicht nur der Umstand allein, daß der Baß zugleich die Stufe selbst vorträgt (wie insbesondere bei Fig. 288), sondern weit mehr noch fällt in die Wagschale hier das Moment des Auskomponierens, wonach in beiden Beispielen

die letzten Achtel der höchsten Stimme im Grunde ja nur auf Rechnung des Auskomponierens kommen, daher gleichsam nur melodische Umwege (vgl. I, 2, § 18) vorstellen, die ohne weiteres auch ausgeschaltet werden dürfen; nach Ausschaltung der Umwege aber bleiben hier nur unparallelgerade Fortschreitungen übrig, und zwar vom ersten Achtel des vierten Viertels zum ersten Viertel des nächsten Taktes:

$$\left\{\begin{matrix} a^1 - g^1 \\ d - G \end{matrix}\right. \quad \text{und} \quad \left\{\begin{matrix} as^2 - b^2 \\ f - b \end{matrix}\right.$$

Fortschreitungen, deren Berechtigung ja im freien Satz, zumal bei Mehrstimmigkeit, ohne weiteres feststeht. (Vgl. dazu Wagners Beispiel Fig. 182, aber auch Fig. 285.)

Außerdem tritt noch beim Beispiel Mozarts der Grundsatz in Aktion, daß eine Stimme des freien Satzes aus ihrem obligaten Zustand allezeit heraustreten und den Weg bloß einer Verstärkung einschlagen darf, wobei sie sich dann gerne einer zweiten anschließt, und zwar mit Hilfe eben einer Oktavparallele!

Eine ähnliche Situation, wie die der zweiten Klammer (d. i. des Verhältnisses von Niederstreich zu Niederstreich), bietet das Beispiel Chopins in Bd. I, Fig. 370, Takt 8—9. Und wieder ist der Umstand, daß der Baßgang die Stufen verkörpert, auch dort der Grund, der die Oktavparallelen rechtfertigt. Daß aber außerdem die Melodie noch den Quartsprung macht — der ja schon im strengen Satze sanierend (s. S. 266) wirkt — möchte daher jenem Hauptgrund gegenüber sicher viel weniger ins Gewicht fallen.

Bei folgenden zwei Beispielen von Antiparallelen:

290]

a) Brahms, IV. Symph., erster Satz.



b) Beethoven, Son. Op. 27, Nr. 2.



mag man nicht nur an den Grund der Stufen und den der zweiten Klammer denken, sondern auch den ad Fig. 288 dargelegten Gesichtspunkt zu Hilfe nehmen. Soviel aber ist klar, daß Antiparallelen, wie man sieht, auch in der Mitte eines Gedankens stehen können, und nicht, wie man sonst vielfach glaubt, immer nur in den Schlüssen allein zu finden sind. —

Aus Anlaß der Nebennoten vermeiden die Meister selbst noch im freien Satz Oktavparallelen zu schreiben. Sie setzen z. B.:

291] a) S. Bach, Invention. b) Händel, Leçon.



d. h. bei a) erscheint im Baß als zweites Achtel der Ton a statt d^1, und bei b) B statt es. (Vgl. dazu auch in Bd. I, Fig. 265, wo an den mit * bezeichneten Stellen die Nebennote ebenfalls aus demselben Grunde, wie bei Fig. 291, ausgeschlossen und der Weg zur Tonika genommen werden mußte.)

Dagegen setzen sie bei derselben Gelegenheit der Nebennoten — man gestatte mir, auch diesen Punkt schon hier zu erörtern — unbedenklich unparallel-gerade Quinten, z. B.:

292] Händel, Leçon.



Was aber die unparallel-geraden Fortschreitungen anbelangt, so ist deren Berechtigung im freien Satze umso selbstverständlicher, als ja schon das Auskomponieren der harmonischen Begriffe und das Ausdeuten einer versteckten Mehrstimmigkeit (vgl. darüber S. 86 und 90) von selbst dazu notwendig führt. Hier noch zwei Beispiele:

293] S. Bach, engl. Suite, Nr. 6. Händel, Air, Var. 3.



Vollends genießen die nachschlagenden Oktaven (s. oben Klammer 3) im freien Satz alle Liberalität. Denn kommt dazu, wie in den folgenden Beispielen:

294] S. Bach, engl. Suite A-moll.



der einende Geist der Stufe (hier der Harmonie: A—C—E), so wird man solche nachschlagenden Oktaven umso weniger noch zu tadeln haben, als die Aufstreiche mit Terzen bezw. Sexten besetzt sind.

Ein weiteres Beispiel:

295] Brahms, Sonate F-moll.

Andante espressivo tr

u. s. w.

legato

8 8 8 8 8 8 8 8

Fux lehrt (S. 75): „Es ist also zu merken, daß der Sprung der Terz weder zwey auf einander folgende Quinten, noch zwey auf einander folgende Octaven verhüten könne, weil die Note so darzwischen in arsi kommt, so angesehen wird, als wenn sie nicht vorhanden wäre, darum weil solche wegen Kürze der Zeit und des engen Raums das Intervall nicht so vermitteln kan, daß das Ohr nicht die Verhältnis zweyer auf einander folgenden Quinten und Octaven vernehmen solte . . .“ u. s. w.

„Eine andere Beschaffenheit hat es mit einem Sprung, welcher einen größern Raum in sich hält, z. E. mit der Quarte, Quinte und Sexte, als da der Raum von der ersten Note zur andern verursachet, daß die Ohren den Ton der ersten Note in thesi bey der andern Note, die gleichfalls in thesi folget, so zu sagen schon wieder vergessen haben . . .“ u. s. w.

Auch selbst davon spricht Fux, daß unparallel-gerade Folgen, z. B. 6—5, durch den Sprung einer Quart saniert werden (vgl. Tab. III, Fig. 8). Dieses aber noch ausdrücklich zu erwähnen, war im Grunde überflüssig, da es sich ja von selbst ohne weiteres verstand.

In demselben Sinne wie Fux äußert sich über das gegenwärtige Problem auch Albrechtsberger (S. 36—38). Die Ausführungen über die sogen. nachschlagenden Oktaven, Quinten oder Primen beschließt er mit dem Satz: „Doch widerrathe ich den Anfängern, viele dergleichen nachschlagende Quinten oder Octaven zu machen, weil sie doch manches Gehör im zweistimmigen Satze beleidigen.“

Strengere Gedanken als Fux und Albrechtsberger bringt Cherubini (S. 13 und 14, 3. Regel) zum Ausdruck. Zwar kommt auch er, trotz anderer Formulierung, wieder nur zu demselben Ergebnis, wie die beiden erstgenannten Lehrer, doch neigt er sehr dazu, von Niederstreich zu Niederstreich überhaupt alle Oktav- und Quintparallelen eben am liebsten noch zu verbieten, wie nämlich aus Folgendem hervorgeht:

„Ich bemerke demungeachtet, daß diese Arten, die Quinten oder Octaven zu vermeiden, von den alten strengen Meistern als sehr tadel-

hafte Licenzen im zweistimmigen Kontrapunkte betrachtet wurden. Ich bin derselben Meinung und glaube keinesweges, daß 2 Octaven oder Quinten auf der starken Zeit durch Zwischen-Noten, welcher Art sie auch seien, auf der schwachen Zeit aufgehoben werden können, soferne nicht das Zeitmaaß so sehr langsam ist, daß man alle Zeiten für starke annehmen kann. Doch auch diese Beschränkung dürfte nicht überall genügen und mag daher ja nicht als Regel angesehen werden.

Ich folgere daher, daß man von der obigen nur dann Gebrauch machen soll, wenn man für mehr als zwei Stimmen schreibt, oder nur in solchen seltenen Fällen, wo man durchaus kein anderes Mittel zu finden vermag.

Ich habe alle diese Bemerkungen und Versuche rücksichtlich der Vermeidung der Octaven und Quinten gemacht, weniger um zu beweisen, daß man sie wirklich vermeiden könne, als vielmehr um das Unzureichende der Regel nachzuweisen, welche ich lieber als eine den alten Theoristen untergeschobene betrachten möchte. Immerhin ist sie nicht ganz ohne Werth, und kann zuweilen wohl gar nützlich dienen.“

Der Grundirrtum aber, der Cherubini zu solcher Strenge geführt hat, ist wiederum die fatale Verwechslung von Kontrapunkt und freiem Satz. Was sollte denn nur in den Aufgaben des strengen Satzes das Zeitmaß überhaupt für eine Rolle spielen? Kommt es da nicht vielmehr darauf an, eben vom Zeitmaß und Rhythmus noch durchaus unabhängig, die Tonwirkungen lediglich im Zusammenhang mit ihren Ursachen zu erforschen? Und ist es denn für diesen Zweck nicht genug, wenn das Ohr nur erst darauf aufmerksam gemacht wird, daß es bei zwei Oktaven auf den Niederstreichen einen Unterschied ausmacht, ob die Note auf dem dazwischen liegenden Aufstreich bloß einen Terz- oder Quartsprung macht u. s. w.? Mehr durfte nun auch Cherubini von der Kontrapunktslehre nicht verlangen. Ein weiterer Irrtum Cherubinis besteht darin, daß er es offenbar als überhaupt schon in der Regel liegend findet, wenn das Verbot paralleler Oktav- oder Quintfolgen auch die Niederstreiche unter allen Umständen erfaßt. Dem ist aber nicht so. Die Ausdehnung des Verbotes auf Töne, die nicht unmittelbar aufeinander folgen, bleibt vielmehr nur ein ausnahmsweises Ereignis, das nur durch den besonderen Umstand des Terzsprunges verursacht wird, und wo der letztere entfällt, entfällt damit zugleich auch das Verbot und es kehrt die Norm zurück, daß Töne, die nicht unmittelbar aufeinander folgen, vom Verbot auch nicht betroffen werden können, welches Ergebnis aber ein umgekehrtes ist als dasjenige, das Cherubini in den obigen Sätzen aufstellt.

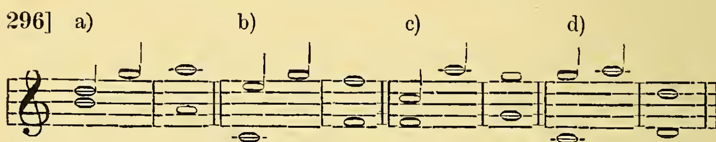
§ 12

Über die sogen. „ottava battuta“

Während es sonst zu einer Oktav in Gegenbewegung zu gehen nicht nur gestattet, sondern durchaus geboten ist, gibt es immerhin als Ausnahme davon einen Fall, wo die Oktav, obwohl in Gegenbewegung gebracht, dennoch einen schlechten Eindruck macht; das hat eben zum Verbote einer solchen Oktav geführt. Wenn nämlich die untere Stimme vom Auf- zum Niederstreich bloß stufenweise fortschreitet, und außerdem gleichzeitig die obere einen größeren Sprung macht, auf dem Niederstreich dann aber beide Stimmen sich plötzlich gar zu einer Oktav vereinigen, so entsteht die üble Wirkung der sogen. Ottava battuta.

Man betrachte z. B. folgende Fälle von Oktaven, die sämtlich in Gegenbewegung gebracht sind:

296]



und man wird ohne weiteres einen Unterschied in den Wirkungen dieser Beispiele finden.

Während bei a) und b) vielleicht nur ein leerer Eindruck auf dem Niederstreich konstatiert werden kann, der, zumal im zweistimmigen Satze, nur eben von der Oktav selbst herrührt, empfinden wir dagegen bei c) und d) die Leere der Oktav bereits um vieles schärfer, und zwar aus Gründen, die weniger mit der Oktav, als vielmehr mit der Stimmführung im Zusammenhang sind. Bei c) noch wesentlich dadurch gemäßigt, daß vom Auf- zum Niederstreich auch die obere Stimme mindestens einen Sekundschritt vollzieht, tritt das Übel desto schärfer bei d) auf, wo die obere Stimme einen größeren Sprung macht.

Dieses Übel bei d) läßt sich also folgendermaßen definieren: es fällt unserem Ohre dadurch, daß der Sprung A bis D gerade im Sopran sich ereignet, ein allzu besonderer und individueller Zug der Melodie auf.

Erstens ahnt jedes halbwegs musikalische Ohr, daß es statt des tatsächlich eingeschlagenen Weges hier noch einen einfacheren und natürlicheren gegeben hat, der zu demselben Ziele geführt hätte, wie:

297]

dabei aber ist der zweistimmige Satz — und darauf liegt hier der Nachdruck! — außer stande, uns begreiflich zu machen, weshalb denn an Stelle des natürlicheren Weges, wie in Fig. 297 just der besondere, wie in Fig. 296 bei d), gewählt wurde.

Zweitens fällt uns das Akutmelodische des Sprunges nur gerade deshalb so auf, weil gleichzeitig der ruhigere Sekundenschritt der tieferen Stimme das grelle Licht des Kontrastes darauf wirft; unser Instinkt aber scheint — und nicht mit Unrecht — zu verlangen, daß umgekehrt eher der tieferen Stimme der ausgiebigere Sprung zukomme, während die höhere Stimme, die unser Ohr in erster Linie anzieht, vor allem die Natürlichkeit der Melodie zu wahren und sich daher eben nur in kleineren, fließenderen und sangbareren Intervallen zu bewegen habe.

Drittens ist es die Kürze des Aufstreichs, die das Mißliche der Situation noch drastischer hervortreten läßt; es ist nämlich, als wäre die Überspannung im Individuell-Melodischen fast ganz außer Verhältnis zur Kürze der Zeit, in der sie vor sich geht.

Viertens endlich ist auch die Wirkung der Antizipation (A zu D) nicht zu überhören, die das Übel ohne Zweifel vermehrt.

Man begreift, daß angesichts so vieler Störungen der natürlichen Wirkung eine Stimmführung wie bei d) durchaus verboten werden muß.

Doch sagte ich schon, daß bei c) alle üblen Folgen, soweit sie auf die Ursache des Sprunges allein zurückzuführen sind, jedenfalls noch entfallen; zur Leere der Oktav tritt dort ja störend nur die eine Tatsache hinzu, daß der tieferen

Stimme leider der größere Schritt fehlt, der der Leere der nächsten Oktav schon durch sich selbst ein Gegengewicht geboten hätte. Es fragt sich daher nun, ob schon dieser Mangel allein eine solche Stimmführung zu verbieten geeignet ist. Ich selbst möchte denn doch nur die gegebene Situation darüber entscheiden lassen: mindestens im zweistimmigen Satz wird eine wie bei c) gebrachte Oktav unter Umständen doch zu leer klingen; zuweilen aber, besonders im mehrstimmigen Satz und im günstigeren Milieu, kann die Wirkung dennoch eine gute ein. So hätte man denn innerhalb des „Ottava battuta"-Verbotes doch noch näher zwischen Fällen wie bei c) und d) zu unterscheiden und das Verbot in der Hauptsache auf die letzteren zu beschränken, also auf die Fälle, bei denen die obere Stimme eben einen größeren Sprung macht.

Da aber bei der Ottava battuta es sich außerdem um den Übergang vom Aufstreich zum Niederstreich handelt, der eben wieder durch sich selbst das Übel ins grellste Licht rückt, so folgt daraus, daß das Verbot daher nicht schon im Kontrapunkt der ersten Gattung, wo ja noch die Unterscheidung von Auf- und Niederstreich fehlt, gelehrt werden dürfe, sondern frühestens erst in der zweiten Gattung — wie es eben hier geschieht —, die zum ersten Male jene Kategorien (ähnlich dem schweren und leichten Taktteil des freien Satzes) aufzeigt; — wenn anders das Problem der Ottava battuta überhaupt nicht im strengen, sondern eigentlich erst im freien Satze behandelt werden darf.

Aus denselben Gründen aber, wie bei der Ottava battuta, scheint es mir ähnlich auch ein Fehler zu sein, wenn (statt in eine Oktav) in einen Einklang oder in eine Quint so hereingegangen wird, daß die tiefere Stimme bloß eine Stufe steigt, während just die obere einen größeren Sprung macht. An folgenden Beispielen:

298] a) Albrechtsberger, S. 90. b) Fux, Tab. IX, Fig. 1.

8 5 3 5

mag man die Wirkung solcher Stimmführung kennen lernen; insbesondere höre man im Beispiel bei b), wie von der bescheidenen Sekund der tiefsten Stimme die Größe des Sopransprunges sicher allzu individuell absticht.

Als Beispiele für eine Ottava battuta im freien Satz mögen hier zitiert werden:

299]

a) Mendelssohn, Klavierkonzert G-moll. b) S. Bach, Matthäuspassion, Sopranarie, Part. S. 35.

blu-te nur, du lie-bes Herz!

(10—8) (12—8) u. s. w.

c) Mozart, Klaviertrio G-dur.

Folgendes Beispiel weist eine Quinta battuta auf:

300] Brahms, Klavierquartett G-moll, erster Satz.



Und wenn Brahms im Lied „Auf dem Kirchhofe“ Op. 105, Nr. 4, Takt 9—10 schreibt:

301]



so möchte man darin in Anbetracht dessen, daß der Baß wohl auch so:

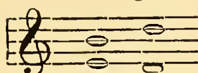
302]



hätte lauten dürfen, eine in interessanter Weise umgangene Quinta battuta erkennen.

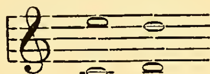
Fuxens Ausführungen über die Ottava battuta (vgl. S. 72—73) sind wohl die grundlegenden geworden. Ich zitiere sie hier daher vollinhaltlich: „Hernach bist du von der zehnten Note zur eilften, von der Dezime in die Octave, so gegangen, daß der untere Theil eine Stufe im heraufsteigen, der obere Theil aber eine Stufe im herabsteigen sich beweget, welche Octave bey den Griechen Thesis und bey den Italiänern Battuta heißet, weil sie zu Anfang des Tacktes ist. Diese Octave ist verboten. Ich habe dieser Sache öffters nachgedacht, aber weder die Ursache des Verbots, noch den Unterscheid finden können, warum diese Octave

303] Tab. II, Fig. 18.



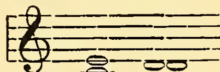
zu billigen, gegenwärtige aber zu verwerffen sey,

304] Tab. II, Fig. 19.



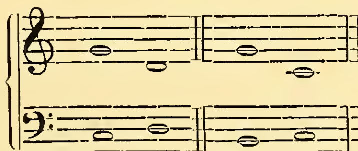
da doch beyde Octaven in der widrigen Bewegung hervorgebracht werden. Eine andere Beschaffenheit hat es mit dem Einklang, der auf eben diese Art entstehet, nemlich wenn man von der Terz in den Unisonum gehet, z. E.

305] Tab. II, Fig. 20.



in welchem Fall der Einklang, bey welchem die Verhältniss wie eins zu eins ist, sehr wenig gehöret wird, und gleichsam verschlungen und verlohren scheint; und um dieser Ursache willen ist solcher in dieser Gattung des Contrapuncts, den Anfang und das Ende ausgenommen, niemahls zu setzen. Daß ich aber wieder auf die oben erwehnte Octave komme, welche Battuta genennet wird, so stelle ich es in deinen freyen Willen, ob du selbige gebrauchen oder vermeiden wilst; denn es ist wenig daran gelegen. Wenn aber die Octave so beschaffen, daß die untere Stimme eine Stufe hinauf gehet, die obere aber durch verschiedene Stufen herunter springet, so halte ich davor, daß solche auch in vielen Stimmen nicht zu dulten sey:

306] Tab. II, Fig: 14.



Dieses will ich auch vornehmlich vom Einklang verstanden haben

307] Tab. II, Fig. 15.



In der Composition von acht Stimmen können dergleichen Sprünge in den Bässen, und solchen Theilen, so derselben Stelle vertreten, kaum vermieden werden, wie an seinem Ort soll gesaget werden.“

Fux bringt diese Gedanken bereits bei der ersten Gattung vor, was allein schon ein Mißverständnis der Ottava battuta bedeutet. Denn dort fehlt es ja noch an jenem Element, das die Leere der Battuta so recht aufzeigt, nämlich an dem Gegensatz von Nieder- und Aufstreich. Wie denn die Ottava battuta überhaupt doch nur erst im freien Satze ihre Wirkung äußern kann, wo die Rolle der schweren und leichten Taktteile eine so eminent ausgeprägte ist; siehe die oben angeführten Beipiele Fig. 299 bis 300.

Was es aber auf sich habe, wenn statt der tieferen die obere Stimme einen Sprung macht, und weshalb dann die Ottava battuta mit auch aus diesem Anlaß zu verbieten sei, erfahren wir von Fux nicht; er „hält nur“ einfach „davor“, daß eine solche Stimmführung denn doch nicht zu dulden sei, selbst nicht im mehrstimmigen Satze.

Albrechtsberger (S. 28—29) äußert sich folgendermaßen über die Ottava battuta: „Noch ist zu merken, daß bey den alten Tonlehrern die Ottava battuta sowohl in zwey- als mehrstimmigen Sätzen verbothen war. Ich möchte sie weder im strengen, noch im freyen zweystimmigen Satze machen; in dem dreystimmigen geht sie mit; in dem vierstimmigen ist sie wiederum etwas besser, besonders, wenn der doppelte Kontrapunct der Octave daran Theil nimmt. Die Ottava battuta, auf deutsch Streich-Octave, ist diejenige, die auf einem guten Streich, oder Schlag, das ist: auf einem guten Tacttheil kömmt.“ (Hier folgt eine Erklärung dessen, was ein guter Taktteil ist, durch alle Taktarten hindurch.) „Wenn also von einem schlechten Tacttheile auf einen guten, in der Oberstimme, durch einen Quarten-, Quinten- oder Sexten-Sprung herab in die reine Octave gesprungen wird, und die Unterstimme nur um einen halben oder ganzen Ton in der Gegenbewegung hinauf geht, so heißt ein solches Verfahren die Ottava battuta machen, und kann sich auf folgende Arten ereignen:

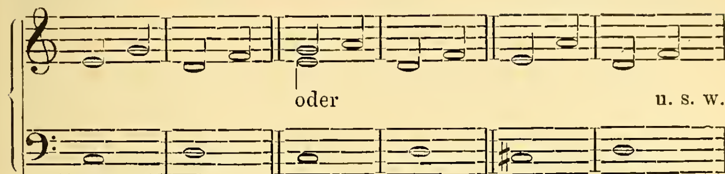
308]

Im strengen Satze der ersten Gattung. Im freyen Satze.



309]

Im strengen Satze der zweyten Gattung. Im freyen Satze



(Hier folgen noch Beispiele im strengen Satze der dritten Gattung, sowie im freien Satze.) Die Ursache, warum sie verbothen wurde, mag vielleicht diese seyn: weil sie sich zu sehr verliehrt, und fast dem Einklange gleichet, z. B.:

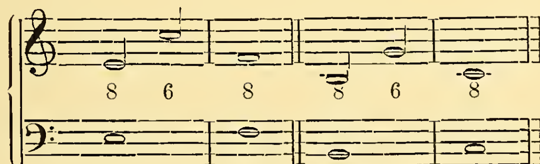
310]



Wie man sieht, weiß auch Albrechtsberger, ebensowenig wie Fux, die wahren Gründe des Verbotes anzugeben; auch Albrechtsberger übersieht, wie viel der üblen Wirkung eben auf Rechnung des größeren Sprunges selbst, sowie des Niederstreichs entfällt, und macht dafür nur die Leere der Oktav umso verantwortlicher. Nur präzisiert er freilich das Verbot etwas schärfer, indem er dafür die Voraussetzung stellt, daß die Oberstimme mindestens einen Quartsprung macht, so daß für ihn unser Beispiel Fig. 296 bei c) durchaus noch keine Ottava battuta bedeutet. Schon darin allein aber ist gegenüber Fux ein wesentlicher Fortschritt in der Erkenntnis des Ottava battuta-Problems zu finden.

Cherubini scheint das Verbot der Ottava battuta prinzipiell zu ignorieren: nirgends erwähnt er den Terminus, noch kehrt er sich praktisch an das traditionelle Verbot. Er schreibt vielmehr selbst in Ex. 40, S. 14:

311]



und da er hier die offenen Oktaven der Niederstreiche gar besser mit dem Sextsprung, als z. B. mit Quint- oder Quartsprüngen vermieden glaubt, läßt er sich dabei nicht einmal von der üblen Wirkung der damit anderseits unzweifelhaft gegebenen Ottava battuta abschrecken!

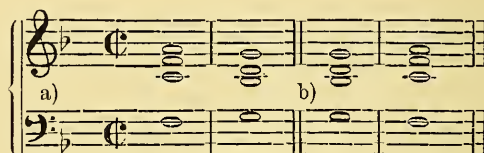
Bellermann folgt ganz der Spur des Altmeisters Fux, den er (S. 136—137) übrigens zitiert. Dennoch finden wir bei ihm auch z. B. folgende Stimmführung auf S. 205:

312]



die nach den Ansichten Fuxens, somit auch nach denen Bellermanns, besser hätte vermieden werden sollen. Noch fügt aber aus eigenem Bellermann in einer Anmerkung folgende Gedanken hinzu: „Ich finde diese Regel auch etwas streng; dennoch muß man aber zugeben, daß sie aus einer sehr richtigen Beobachtung entstanden ist. Wenn man z. B. im vierstimmigen Satze die beiden folgenden Dreiklänge miteinander verbindet:

313]



so wird man bemerken, daß im Beispiel a) der zweite Dreiklang bei weitem weniger voll, man könnte sagen, fast leer gegen den ersten klingt. Bei einer freien Composition, wo man nicht durch einen cantus firmus gebunden ist, ist diese Wendung auf dem guten Taktteil nicht zu empfehlen. Dieselben Dreiklänge aber in umgekehrter Reihenfolge (im Beispiel b) sind dagegen von ausgezeichnet schöner Wirkung."

Leider ist der ganze Inhalt dieser Anmerkung verunglückt. Denn darüber, ob ein Hineingehen in die Oktav von der Dezim aus, wie bei a) der Fig. 313 nicht vielmehr umgekehrt eine starke, schlagende Wirkung und somit das Gegenteil einer leeren macht, können doch offenbar nur die besonderen Umstände eines betreffenden Stückes entscheiden. Außerdem erinnere ich noch, daß ja weder Fux noch Albrechtsberger einen solchen Weg in die Oktav wie bei a) schon für eine verbotene Ottava battuta halten. Daß das Problem der Battuta nun aber trotzdem auch für den freien Satz noch besteht, hätte daher Bellermann mit einem anderen und nachdrücklicheren Beispiel, wie zugleich auch mit treffenderen Argumenten nachweisen sollen. Daß aber das Beispiel b) mit dem Problem nichts mehr zu tun hat, ist wohl ohne weiteres klar.

Die neueren Theoretiker bekümmern sich wenig um die Wirkung einer Ottava battuta, und doch ist sie nicht zu leugnen und daher auch theoretisch nicht zu ignorieren.

§ 13

Möglichkeit des Akkordwechsels im Aufstreich

Die zweite Zählzeit, d. i. der Aufstreich, kann sogar Gelegenheit bereits zum Akkordwechsel geben.

Allerdings ist diese Gelegenheit nur durch eine einzige Situation umschrieben, wenn nämlich auf die Quint eine Sext folgt, oder umgekehrt. Z. B.:

314]

5 6 6 5

Dazu führt von selbst folgende Erwägung: einerseits sind durchgehende Dissonanzen aus dem gegenwärtigen Problem auszuschalten, weil sie und zwar wegen ihrer eben dissonierenden Natur überhaupt keine neue Harmonie (Konsonanz) begründen können; anderseits aber würde doch jede andere Konsonanz die Harmonie des Niederstreiches ganz einfach nur ergänzen bezw. fortsetzen:

315]

u. s. w.

Im Gegensatz zum freien Satz nun, wo des Komponisten die unbeschränkte Freiheit des Harmoniewechsels harrt, — und zwar ist letzterer dort im selben Takt, im selben Taktteil und obendrein auch noch mit anderen Mitteln als bloß mit der Folge von 5—6 oder 6—5 auszuführen möglich — ist der obige Harmoniewechsel überhaupt der einzige, den der strenge Satz zuläßt. Eben in seiner vorläufigen Einzigkeit aber bildet er sozusagen den Eingang, die Pforte des Problems vom Harmoniewechsel überhaupt.

Doch folgt aus der Notwendigkeit, die Tonart bereits am Anfang der Aufgabe sicher auszuprägen, die Verpflich-

tung der Vorsicht, sich eines solchen Harmoniewechsels mindestens nicht gleich, d. h. nicht schon im 1. oder 2. Takte zu bedienen, da er sonst zu rasch von der Tonart wegführen würde.

Um diesen Punkt noch deutlicher zu machen, verweise ich z. B. auf folgende (analoge) Korrektur Albrechtsbergers, die dem Anfang einer Beethovenschen Aufgabe (im Tripeltakt) gilt (vgl. Nottebohm S. 49, Nr. 4):

316] B A

C. f.

u. s. w.

So tief noch hinein in die Aufgabe hat man — nach Albrechtsberger — an die Aufrollung der intendierten Tonart zu denken! Freilich entscheiden auch darüber doch nur die Voraussetzungen des gegebenen C. f. allein.

Cherubini schreibt in der 4. Regel, S. 15: „Im Contrapunkte dieser Art hat man die Freiheit, einen oder zwei Akkorde in jedem Takte zu machen; es muß folglich, wenn es sich handelt nur einen Akkord zu machen, jede halbe Note eine andere Consonanz sein, aber beide müssen zugleich demselben Akkorde angehören.

317]

Ex. 41.

5 — 6 — 3 — 6 —

Im Falle, daß man zwei Akkorde setzen will, muß der Akkord der schweren Zeit consonierend sein, ebenso wie der Akkord der leichten, der aber ein anderer, von dem ersten verschieden ist.

318] 6 5 5 6 5 6 5 6

Ex. 42.

So geschickt nun diese Worte sind, so sicher bleibt hier irreführend und bedenklich der unheilbare Widerspruch gegen den Geist des Kontrapunktes. Was soll denn dabei der Gedanke an eine Harmonie (s. Ex. 41) gar im Sinne der wirklichen Harmonielehre? Wie darf man im Kontrapunkte an einen sog. Sextakkord denken und die Stimmführung durch ein gedankliches Vorfassen desselben beeinflussen lassen? Muß nicht vielmehr die Stimmführung in den Aufgaben des Kontrapunktes nur nach eigenen Gesetzen, nach Maßgabe der Linie, des fließenden Gesanges u. dgl. erzeugt werden? Überdies scheint es ja Cherubini — trotz dem zweiten Teil der Regel und trotz Ex. 42 — noch nicht einmal bewußt geworden zu sein, daß im strengen Satz die Folge gerade nur der Intervalle 5 und 6 allein einen Harmoniewechsel bedeuten kann.

§ 14

Das Verbot der Tonwiederholung kehrt neuerdings zurück

Die Tonwiederholung erscheint in der zweiten Gattung ausgeschlossen. Wir kehren hier somit zum ursprünglichen Verbot, wie es für den C. f. besteht, zurück und begründen diese Rückkehr gegenüber der ersten Gattung, die eine Tonwiederholung ja gestattete (vgl. II, 1, § 26), damit, daß in der zweiten Gattung mit den nunmehr reicher gewordenen Mitteln der beiden Halben nun wohl auch ohne Lizenz eine schöne Linie des Gesanges erzielt werden kann, so daß eine Ausnahme von dem sonst durchgängigen Verbot der Tonwiederholung hier durchaus überflüssig erscheinen muß.

Während Fux und Albrechtsberger über diesen Punkt schweigen und offenbar das neuerliche Verbot der Tonwiederholung eben nur als selbstverständlich annehmen, folgt dieses bei Cherubini schon aus dessen Textierung der oben in § 13 zitierten 4. Regel, und zwar aus den dort gebrauchten Worten: „eine andere Consonanz". Bellermann aber spricht davon ausdrücklich auf S. 150.

§ 15

Welche Fehler aus der Vermehrung der Töne sonst drohen

Die in dieser Gattung stattfindende Vermehrung der Töne könnte leichter noch als im C. f. und in der ersten Gattung gewissen Verstößen gegen die Führung des Kontrapunktes und das Postulat des fließenden Gesanges Vorschub leisten. Aus diesem Grunde muß man sich hier besonders davor hüten, einen Dreiklang, einen großen oder kleinen

Septakkord oder gar einen Nonenakkord mit drei oder vier Tönen durchzuspringen. Ebensowenig darf man vergessen, nach einem größeren Sprunge die Richtung zu verändern.

Vgl. Albrechtsberger, Zit. in I, 2, § 19 und 20. Ich erinnere bei dieser Gelegenheit neuerdings an das dort gewonnene Resultat, daß im strengen Satz doch nur die Konstruktion des C. f. und der Verlauf des Kontrapunktes darüber entscheiden können, ob sich einige Töne just zu einer Einheit verdichten müssen oder nicht. Im ersteren Falle bleibt es dann aber ohne Belang, ob die Einheit selbst nur einen Dreiklang ausmacht, da eben jede Einheit in der Aufgabe streng auszuschließen ist. Mit Recht schreibt daher Albrechtsberger S. 42, wie folgt:

319] C. f.



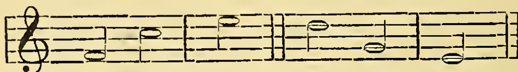
und erläutert die Stimmführung mit folgenden Worten: „Die zweyte Bedeutung ist: daß dieses nämliche C (gemeint ist das Schluß-C) den in den vorhergehenden vier Noten: C, E, G, H durchsprungenen großen Septimen-Accord erlaube, und gut mache, weil es als folgende Octave des vorhergehenden C die empfindliche Note H hinauf gehen macht, und dadurch die drey letzten Tacte des Contrapunctes in sich allein einen guten Gesang haben.“ Und wenn er ähnlich (vgl. in Nottebohms Beethoven-Studien S. 49) folgende Führung einer Beethovenschen Aufgabe:

320]



billigt und sich bei diesem Anlaß zur Bemerkung entschließt: „Fehlerhaft ist es, wenn die zwei Noten, welche die Septim ausmachen, auf Niederstreichen zu stehen kommen,“ z. B.

321]



so mag es doch immerhin ein Wagnis bedeuten, solcherart Fällen der Wirklichkeit zu präjudizieren, die unter günstigeren Umständen selbst auch dieser Regel spotten könnten. Es ist eben alles und

genug gesagt, wenn man den Lernenden anweist, Einheiten durchaus zu vermeiden, mögen nun diese wie immer entstehen.

Daß er aber aus dem Rahmen des strengen Satzes herausfällt, wenn er auf S. 99 in einer Aufgabe der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes schreibt:

322] C. f.

versteht sich nach unserer strengen Anschauung von selbst: springt er doch hier im Kontrapunkt der Viertel den verminderten Dreiklang durch und gebraucht dabei außerdem noch die verminderte Quint!

§ 16

Die Vermehrung der Töne könnte aber noch mehr als in der ersten Gattung die Gefahr einer motivischen, melodisch-thematischen Einheit heraufbeschwören; es sei daher vor einer solchen wieder nachdrücklich gewarnt. Verbot der sogen. Monotonia

Vgl. oben S. 141, Zitat aus Albrechtsberger.] Unbekümmert aber schreibt Fux — Tab. IX, Fig. 2:

323] u. s. w.

Schluß

§ 17

Die Forderung nach beiden Leittönen bei den Schlüssen des strengen Satzes läßt sich in den Aufgaben der gegenwärtigen Gattung nur so realisieren, daß im oberen Kontrapunkt 5—6|8, im unteren 5—3|1 (vgl. dazu I, 2, § 23) gebracht werden: Von den Schlußformeln

324] a) 5 6 8 b)

5 3 1

Dabei ist aber ausdrücklich zu betonen, daß der Leitton nun auch wirklich der vorletzte Ton des Kontrapunkts sei, niemals aber etwa der vor-vorletzte; es darf also niemals (vgl. II, 1 § 29, Fig. 234, 235) umgekehrt heißen:

325]

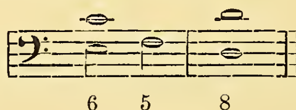


Nur ausnahmsweise, und zwar wenn die obigen Formeln aus irgend einem Grunde (z. B. wegen der eigenartigen Konstruktion des C. f.) durchaus unmöglich wären, ist es gestattet, auf die Schlußformel der ersten Gattung, d. i. auf eine ganze Note im vorletzten Takte, zurückzugreifen.

Schon bei der ersten Gattung bemerkt Fux, S. 66 (vgl. dazu noch S. 67, 69, 74, 76 u. s. w.): „daß, wenn ein schlechter Gesang (cantus firmus) unten stehet, zu der letzten Note ohne eine die große Sexte, wenn solcher aber oben stehet, die kleine Terz zu setzen ist." Damit entscheidet sich Fux zugleich für die Notwendigkeit, in der dorischen, mixolydischen und aeolischen Tonart die Leittöne zu erhöhen: c in cis, f in fis und g in gis!

Es verdient bei dieser Gelegenheit bemerkt zu werden, daß auch Beethoven mit dem Problem der Leittonerhöhung in der dorischen Tonart sich in eigenartiger Weise (vgl. dazu Bd. I, S. 77 ff.) befaßt hat. In einem der Skizzenbücher Beethovens, die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt werden, findet sich nämlich von Beethovens Hand ein flüchtig am Rande hingeworfener, meines Wissens noch von niemand beachteter, kurioser und ingeniöser Einfall, das Cis in der Kadenz des Dorischen zu umgehen, nämlich:

326]



d. h. statt 5—6—8 (vgl. oben Fig. 324) eben 6—5—8, also eine Art plagaler Wendung, gleichsam III—I. Beethoven übersah dabei indessen, daß der Schluß auch im Dorischen beider Leittöne stets nur im unmittelbaren Nacheinander bedarf, also: $\frac{C - D}{E - D}$, daß es somit gegen das Übel, das ihn quälte, doch nur eine Rettung gab, nämlich das Dorische — zu leugnen!

Albrechtsberger ergeht sich auf S. 36 in verschiedenen Schlußformeln, die vielfach doch nur in den freien Satz gehören.

Zum Beweis dessen aber, daß er mindestens daran festhält, den Leitton stets nur unmittelbar dem Schlußton vorangehen zu lassen, sei nicht nur auf die später noch zu zitierenden Kadenzformeln (S. 93 f.) hingewiesen, sondern auch auf folgende Korrektur eines Beethovenschen Fehlers (Nottebohm S. 52):

327] C. f. B A



Auch Bellermann spricht auf S. 153 von der Ausnahme der ganzen Note im vorletzten Takte.

Über Cherubinis absurden Lapsus in dieser Frage, S. 31, Regel 7, siehe später Zit. in III, 2., § 6.

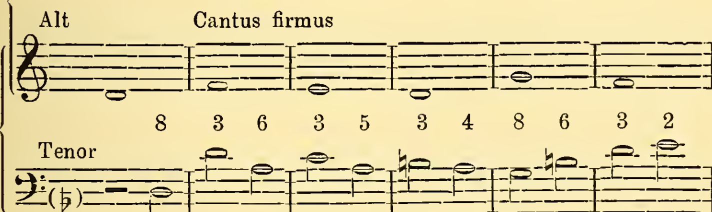
328] **Aufgaben:**

Sopran. Fux III, 3 und III, 12.

1.



2.





Alt — Fux III, 15 und III, 16.

3.

8 6 5 3 2 3 2 3 5 6 5

Tenor — Cantus firmus

4.

Baß 1 3 5 3 4 3 4 3 6 3 6

3 10 5 3 6 7 10 8 5 6 8

3 5 6 8 3 10 6 3 5 3 1

Sopran — Fux IV, 4 u. 5.

5.

5 6 5 3 6 3 2 3 5 3 4

Alt — Cantus firmus

6.

Tenor 8 3 4 6 3 6 8 3 4 8 6

6 5 6 5 3 4 6 3 5 6 8

3 4 3 5 3 6 3 10 5 3 1

Sopran — Albrechtsberger S. 42.

5 8 6 3 2 3 6 3 2 6 8 6 5

7. Sopran — Cantus firmus

8. Alt 8 3 4 8 6 3 4 6 8 6 5 3 1

3 5 3 6 3 6 3 4 3 3 5 6 8

3 5 3 4 6 3 6 7 10 8 5 3 1

Sopran — Albrechtsberger S. 43.

5 3 4 6 3 6 3 3 6 6 5 6 5

9. Alt — Cantus firmus

10. Baß 8 6 8 6 5 3 6 10 8 6 7 8 3

3 2 3 8 3 3 3 4 6 7 10 8 5 6 8

6 — 6 7 5 6 6 5 3 2 6 8 5 3 8

11.

Alt

Albrechtsberger S. 70.

Tenor Cantus firmus

12.

Sopran

Cherubini Ex. 48.

Alt Cantus firmus

13.

Alt Cantus firmus

Cherubini Ex. 48.

Tenor

Sopran

Bellermann, S. 154 (C. f. von Fux).

14.

Alt

Cantus firmus

15.

Tenor

Sopran

H. Sch.

16.

Alt

Cantus firmus

17.

Tenor

Sopran H. Sch. (C. f. von Fux).

18. Alt Cantus firmus

19. Tenor

Alt Cantus firmus H. Sch.

20. Tenor

Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

Ad 1. Die Linie des Kontrapunktes beharrt in fast zu monotoner Weise bei der Höhe des Tones d^2, wie sie sich auch sonst nur sehr

verlegen und ungeschickt in den Winkeln des Quartbezirkes zwischen a^1—d^2 hin und her windet.

Ad 2. In den Takten 2 und 3 wirken die beiden a des Tenors, weil eben zweimal hintereinandergesetzt, etwas störend. — Man beachte in den letzten drei Takten die bereits an den freien Satz gemahnende Wirkung.

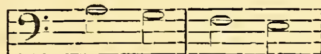
Ad 3. Die Linie ist schön und nur wieder störend ein doppeltes Berühren des äußersten Punktes a^1 (Takt 7 und 10). Mit Unrecht und auch mit wenig Glück „korrigiert" aber Bellermann diese Aufgabe — sowohl im C. f. als im Kontrapunkt (Takt 7—8) — wie folgt:

329]



Ad 4. Mehr instrumentale Haltung. (Vgl. oben § 9.) Bellermann mildert, auch diese Aufgabe übernehmend, die Sprünge mindestens in den Takten 7—8, indem er den Kontrapunkt so setzt:

330]



Ad 5. Kontrapunkt von schönster Linie: Man beachte die glückliche Lage des Höhepunktes e^2.

Ad 6. In den Takten 8—9 eine ähnlich üble Wirkung wie bei der 2. Aufgabe in den Takten 2—3.

Ad 7. Takt 5—6 und 7—8 weisen eine unstatthafte Wiederholung auf (vgl. oben § 16).

Ad 8. In den Takten 6—7 eine Modulation nach F-dur. Über die drei letzten Takte s. oben Zitat in § 15.

Ad 9. Im vorletzten Takt werden nebst dem siebenten Ton der E-moll-Tonart auch der sechste erhöht (vgl. I, 2, § 23, Fig. 140).

Ad 10. Vollständig instrumental geführt. Die Intervalle sind also nicht mehr als die wirklichen notiert, sondern meistens von der höheren Oktav des Kontrapunkts abgenommen. Die Einheit des Raumes (vgl. § 9) ist hier durchaus fallen gelassen worden.

Ad 12. Instrumental, was die Stimmenentfernung anbelangt. Nebennote in Takt 3! Über Takt 9—10 s. oben Zitat in § 5.

Ad 14. Gut fließende, schöne Linie. Man bemerke aber, daß Bellermann in Takt 4, 5 das B selbst gebraucht, trotzdem er an das Dorische glaubt.

3. Kapitel

Dritte Gattung: Vier Noten gegen eine

Allgemeines

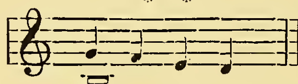
§ 1

Das Prinzip der durchgehenden Dissonanz in Anwendung auf vier Viertel

Der Gebrauch von vier Vierteln im Kontrapunkt gegen je eine ganze Note des C. f. macht es möglich, daß durchgehende Dissonanzen nun schon an drei Stellen des Taktes, nämlich auf dem 2., 3. oder 4. Viertel, stehen können.

Nach wie vor müssen aber die Dissonanzen, mögen sie wo immer angebracht werden, durchaus nur zwischen zwei Konsonanzen im stufenweisen Durchgange erscheinen, ausgenommen den vielleicht einzigen, denkbar möglichen Fall:

331]



wo — aus nicht zu umgehenden Gründen, die sowohl in der Quart D—G des Kontrapunktes, als auch im Ton H des C. f. selbst gelegen sind — die verminderte Quint gar die Rolle einer Konsonanz übernimmt, so daß die dissonante Quart dann im Durchgange zwischen ihr und der Terz erscheint.

Insbesondere aber ist die Wirkung einer auf dem 3. Viertel anzuwendenden Dissonanz wohl zu beachten: Zunächst wird nämlich das 3. Viertel einfach nur als Aufstreich gehört; sofern aber das Ohr durch die eben erst hier erfolgte weitere Unterteilung der Halben in Viertel zugleich nun auch darauf aufmerksam gemacht wird, daß gegenüber dem vorausgegangenen 2. Viertel sowie auch gegenüber dem nachfolgenden 4. Viertel das 3. Viertel des Taktes sich wohl wieder als ein relativ stärkeres, als eine Art Niederstreiches entgegenstellt, so schlägt in die Hauptwirkung eine eigentümliche Nebenwirkung ein, als wäre die Dissonanz gar wieder auf einem guten, gleichsam ersten Taktteile angebracht worden:

332]



In dieser Nebenwirkung hat man denn auch in der Tat den Ursprung der Wechselnote des freien Satzes zu suchen, die demnach (vgl. Bd. I, § 167 und hier II, 2, § 5) als eine zwar auch wieder nur im Durchgange begriffene, dabei aber auf einen guten Taktteil geratene Dissonanz zu verstehen ist.

Außerdem ist es das bereits in II, 2, § 8 ausgesprochene künstlerische Prinzip der Mannigfaltigkeit, das auch hier in der dritten Gattung fordert, daß man in der Anwendung dissonanter Durchgänge — schon des ästhetischen Kontrastes halber! — durchaus Abwechslung suche. Man bestrebe sich daher, soweit dieses die Stimmführung überhaupt nur zuläßt, die Durchgänge sozusagen in bunter Reihe anzubringen, d. h. nebst denen auf dem 2. und 4. Viertel vorbehaltlos auch solche auf dem 3. Viertel.

Aus der Aufrechterhaltung des Gesetzes von der durchgehenden Sekund folgt des weiteren aber zugleich, daß auch hier z. B. von einer Quart abzuspringen

333]



nach wie vor unstatthaft ist, so sehr auch durch die Vierzahl der Töne die Deutlichkeit des durch den Kontrapunkt zum Ausdruck gebrachten harmonischen Begriffes (hier des Akkordes F—A—C) gewachsen und unserer Empfindung schon fast mit dem Ausdruck einer nach Art des freien Satzes auskomponierten Harmonie (vgl. später § 8) nahe tritt.

Die oben geschilderte Ausnahme einer Quart, die, obgleich sie auf eine verminderte Quint folgt, dennoch die Wirkung einer zwischen zwei Konsonanzen durchgehenden Dissonanz behält, ist einer Aufgabe Albrechtsbergers S. 52 entnommen; nur bemerke ich, daß offenbar Albrechtsberger selbst noch keinerlei Bewußtsein irgend einer

Sonderbarkeit dieses Falles hatte; er hielt ihn für völlig selbstverständlich, trotzdem er auf S. 43 von jeder Dissonanz auch in dieser Gattung fordert, daß sie nur „zwischen zween Consonanzen zu stehen kommen". Auf S. 53 konstruiert er mit Absicht den Fehler:

334]



nur um zu bemerken: „Der . . . Fehler ist das H im nämlichen Takte, weil es nicht bis in das nächste C hinauf geht; denn wenn man im zweystimmigen Satze auf der dritten Note hier die reine Quart nicht durch drey Noten stufenweise herab oder hinauf gehen läßt, und nur zwischen zween gleiche Töne einsperrt, so wird den Zuhörern ein Dissonanz-Accord eingepräget, und ist eben so fehlerhaft, als wenn man nach der zweyten Gattung mit zwey Halbnoten darein spränge," z. B.

335]



Daraus folgt aber ganz deutlich, daß er die Gefahr der gegenwärtigen Gattung sehr wohl kannte, die Gefahr der Versuchung nämlich, mit den Mitteln der gegebenen vier Viertel und zwar selbst auf Kosten von Regeln, eine Harmonie auszuprägen, als wäre man mitten im freien Satz, wo solches ja ohne Einschränkung geschehen darf. Albrechtsberger bezeichnet daher Beethovens folgende Stimmführung in der von Nottebohm S. 53 unter Nr. 15 angeführten Aufgabe:

336] B. C. f.



als schlecht, und korrigiert mit Recht wie folgt:

337] A.



Als übertrieben mag man aber folgende Lehrmethode Bellermanns bezeichnen (S. 158): „. . ., so hat man hierbei zunächst darauf zu achten, daß das erste und dritte Viertel im Takte mit dem C. f. consonieren, wogegen man auf das zweite und vierte Viertel eine durchgehende Dissonanz setzen kann (folgen Beispiele). Hat man sich anfangs mit Fleiß und Ausdauer nach dieser strengeren Regel geübt, so kann man später in Rücksicht auf den fließenden Gesang im Kontrapunkt sich hin und wieder die Freiheit nehmen, auch auf das dritte Viertel eine durchgehende Dissonanz zu setzen; doch muß dann stets das zweite und vierte Viertel consonieren“ (folgen Beispiele). Daß aber auf diese Frage auch schon in den Aufgaben des Kp. das Prinzip der Mannigfaltigkeit Einfluß gewinnt, scheint Bellermann durchaus noch nicht bewußt geworden zu sein.

§ 2

Ebenso ist in der dritten Gattung auch fernerhin noch zu beachten, was in der vorigen über die Nebennote (vgl. II, 2, § 5) gesagt wurde. Nur hat man dabei, was leicht übersehen wird, zu bedenken, daß diese (wie jede andere Dissonanz und ähnlich wie die Nota cambiata) sehr wohl auch auf der Wende des Taktes, d. i. vom 4. Viertel zum 1. Viertel des nächsten Taktes hinüber gesetzt werden kann. Über die Anwendung der Nebennote

In gewissem Sinne wird durch die vermehrte Zahl der Töne im Kontrapunkt die Anwendung der Nebennote sogar dringender als in der vorigen Gattung; gleichwohl aber ist es erwünscht, der Uebung halber vorerst nur den strengsten Standpunkt in den Aufgaben walten zu lassen, schon darum, um nach Möglichkeit auch ohne die Nebennote, d. i. bei größerer Schwierigkeit dennoch das Problem des fließenden und schönen Gesanges lösen zu lernen.

So scheint auch Fux gemäß seiner Anschauung, die uns aus II, 2, § 5 bekannt ist, die Nebennote noch immer durchaus vermeiden zu wollen, und nur in dringendster Not bequemt er sich dazu, sie hier und da zu gebrauchen, so in einer Aufgabe der fünften Gattung:

338] VI, 11.



oder:

339] Tab. X, Fig. 3. XVIII, 1.



Eine Stimmführung aber, wie die folgende:

340] XVIII, 2.



die gar die Antizipation (die vermeintliche Nebennote Bellermanns) bringt, findet sich bei ihm nur eben das eine Mal vor.

Ähnlich, wie Fux, bekennt sich weiters auch Bellermann (S. 158) zu dem strengeren Standpunkte: „Die Anwendung der Nebennote ist, obgleich sie sich bei den Componisten des XVI. Jhd. in dieser Gattung bisweilen findet, bei den Übrigen nicht gestattet, da man durch dieselbe ohne Mühe die Viertelbewegung erhalten kann.“ Irreführend ist dabei nur sein Hinweis auf die Kompositionen des sechzehnten Jahrhunderts, die sicher unmittelbar mindestens mit der Sache selbst nichts zu tun haben.

Anfang

§ 3

izenz einer Viertelpause

Soll hier zu Anfang eine Pause, ähnlich wie in der zweiten Gattung, gesetzt werden, so muß es durchaus eine Viertelpause sein, weil eben nur eine solche dann auch die künftigen Viertel des Kontrapunktes anzukündigen im stande ist.

Bei Aufgaben im Tripeltakt ($^6/_8$) ist aus ähnlichen Gründen bloß eine Achtelpause zu setzen.

Mitte

§ 4

Erweiterter Gebrauch des Einklanges

In der dritten Gattung findet der Einklang noch günstigeren Boden als in der zweiten. Denn außer der Möglichkeit der Gegenbewegung — die er hier, in der dritten

Gattung ja beibehält, wenn er am 4. Viertel erscheint — genießt er noch weiters, wenn er auf dem 2. oder 3. Viertel gebracht wird, auch die Vorteile der Seitenbewegung, die er in der zweiten Gattung noch nicht haben konnte.

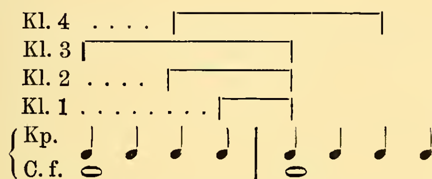
341]



§ 5

Sofern es sich um Geltungsgebiete des Verbotes paralleler wie unparallel-gerader Folgen handelt, lassen sich die vier Viertel der gegenwärtigen Gattung in folgende — auch hier wieder wie bei der vorigen Gattung durch die Klammern veranschaulichten — vier Verhältnisse einteilen und gliedern:

Das Verbot der parallen und unparallel-geraden Folgen ist in eventuell noch weiterer Ausdehnung begriffen



1. In Klammer 1, als bei der wirklich unmittelbaren Folge von zwei Tönen, gilt das Verbot mit voller Strenge und durchaus ohne Ausnahme (vgl. II, 1, § 6 und II, 2, § 11 — Klammer 1 — sub 1).

2. Das Verhältnis von Aufstreich zu Niederstreich — Klammer 2 — gestaltet sich hier analog dem der zweiten Klammer in der zweiten Gattung (s. II, 2, § 11, sub 2), nur freilich mit dem Unterschied, daß damit dort (in der zweiten Gattung) bereits das Verhältnis von Niederstreich zu Niederstreich gegeben ist; in diesem Sinne ist auch hier ohne weiteres, wie dort, die Regel anzuwenden gestattet, d. h. parallele Folgen sind im Grunde eher verboten, als gestattet (wenngleich auch hier wieder, wie in der zweiten Gattung, die Möglichkeit einer Sanierung durch einen Sprung, der größer als eine Terz ist, gegeben ist); unparallelgerade Folgen aber bleiben dem Verbot bereits völlig entrückt.

3. Umsomehr können dann aber im Verhältnis von Niederstreich zu Niederstreich dieser Gattung — in Klammer 3 —, wo doch immerhin weitere drei Töne des Kontrapunktes dazwischentreten und die Aufmerksamkeit für sich beanspruchen dürfen, parallele Folgen mindestens im Prinzip geduldet werden. Nur beachte man dringend, daß bei ungeschickter Führung des Kontrapunktes mitunter selbst noch in dieser Klammer, also in dieser weitesten Beziehung, das Ohr gleichwohl parallele Folgen noch wahrnimmt und sie nun wirklich als ein Übel empfindet. Somit verzeichnet das Verbot, da es selbst noch in diesem Verhältnis sich Geltung zu verschaffen weiß, gegenüber dem in der zweiten Gattung bereits Errungenen einen weiteren Fortschritt an Feld: wie hat es sich vom ersten Feld — der unmittelbaren Folge zweier Töne (s. II, 1, § 6) — so weit ausgedehnt, indem es voneinander so fernliegende Töne zu unterjochen gewußt hat!

Daß aber die parallelen Folgen trotz der drei dazwischentretenden Viertel im Kontrapunkt dem Ohre noch immer sehr drastisch wahrnehmbar sein können, hängt wohl damit zusammen, daß ja der Rhythmus des C. f. selbst nur gerade die Niederstreiche so scharf dem Gehöre zuführt. Oder anders: besäße der C. f. noch eine weitere Unterteilung — etwa in Halben oder dergl. —, so würde dadurch ohne Zweifel auch der Eindruck der Niederstreiche in einer solchen Entfernung wohl sehr abgeschwächt sein.

Mit Rücksicht auf diese Wahrnehmung aber empfiehlt es sich daher am besten, in der Mitte der Aufgabe parallele Folgen doch noch lieber zu vermeiden, um sie dann erst eventuell bei den Schlußformeln oder bei Anwendung der Nota cambiata — von der bald die Rede sein wird — wegen dieser oder jener damit verbundenen Schwierigkeit mit umso besserem Gewissen anwenden zu können. — Endlich ist es aber selbstverständlich, daß unparallel-gerade Folgen ohne jede Einschränkung, wie doch schon in Klammer 2, gebraucht werden dürfen.

4. In Klammer 4 — von Aufstreich zu Aufstreich

— mag man nun die sogen. „nachschlagenden" Oktaven oder Quinten denn doch völlig freigeben.

Es sei hier mitgeteilt, daß in Bezug auf die „nachschlagenden" Oktaven oder Quinten weder Fux noch Albrechtsberger irgend welche Empfindlichkeit zeigen; sie verwenden sie ohne weiteres auch in ihren Aufgaben. Vgl. Fux, VI., 6, VI., 9, XIII., 5; bei Albrechtsberger S. 112 (Takt 11—12).

Cherubini äußert sich zu diesem Problem folgendermaßen (S. 20, 3. Regel): „Man kann im 2stimmigen Contrapuncte weder durch eine noch zwei, ja selbst 3 Viertelnoten eine verbotene Octaven- und Quintenfolge vermeiden oder ihre Wirkung aufheben, selbst wenn man in gewissen Fällen die Gegenbewegung oder Sprünge, die noch größer als eine Terz sind, anwendet"

eine Viertelnote — Ex. 56.

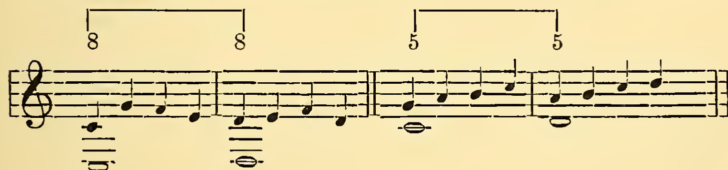
342]



zwei Viertelnoten



drei Viertelnoten



Offenbar ist das aber dieselbe übertriebene, gewissermaßen bereits erstarrte und prinziplose Strenge, die wir ja bei ihm in Bezug auf dasselbe Problem schon in der zweiten Gattung angetroffen haben. (Man vergleiche das darüber in II, 2, § 11 Gesagte.) Und wenn er gar so weit geht, ein neues Geltungsgebiet für das Verbot und zwar im Verhältnis vom zweiten Viertel zum nächsten Niederstreich zu kreieren, so kann man eine solche Empfindlichkeit des Ohres doch nur sehr bedingt gutheißen: unter Umständen könnte eine parallele Folge

ja allerdings selbst noch in diesem Verhältnis allzu unangenehm dem Ohre auffallen, gleichwohl bleibt es eine Übertriebenheit, das Verbot in solcher Strenge aufzustellen, selbst auch nur für die Aufgaben des strengen Satzes!

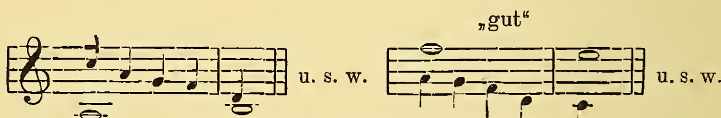
§ 6

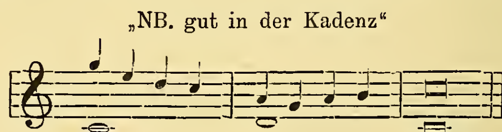
Von einem fehlerhaften Terzsprung

Unter den Kontrapunktslehrern ist Albrechtsberger der einzige, der auf folgende „Fehler wider den guten Gesang" auf S. 44 f. aufmerksam macht: „Wenn man nach vier oder auch nur drei stufenweise hinaufgehenden Noten in den folgenden Takt hinüber einen Terzensprung hinauf machte; und dies auch umgekehrt: wenn man nach drei oder vier stufenweise herabgehenden Noten in den neuen Takt hinüber noch einen Terzsprung herab machte," z. B.:

343]

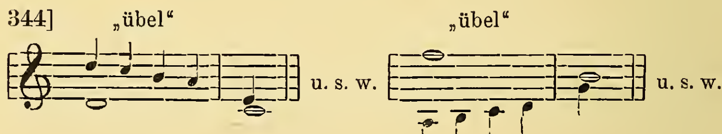


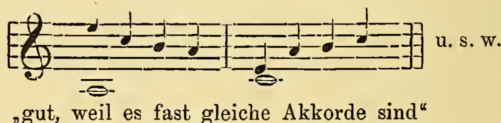




Ferner sagt er: „Auch größere Sprünge nach dergleichen Rückungen sind selten gut," z. B.:

344]





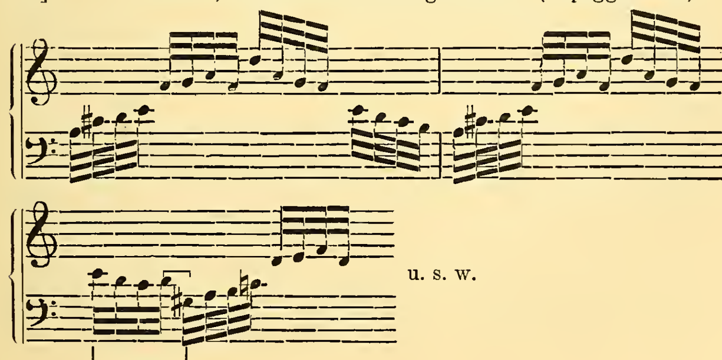
„gut, weil es fast gleiche Akkorde sind"

Albrechtsberger hat mit obigem Verbot sicher recht. Als Grund dieser üblen Wirkung — leider hat Albrechtsberger versäumt, selbst einen anzugeben — wäre festzustellen: daß nach der starken und andauernden Aufeinanderfolge der Sekunden nun auch schon der kleinste Sprung doch offenbar als ein melodisch allzu besonderer und individueller auffallen muß; oder aber es resultiert zuweilen, wenn nämlich das Intervall des Sprunges zu den vorausgegangenen Tönen harmonisch addiert wird, plötzlich gar ein unwillkommener verminderter oder ein Sept-, bezw. Nonenakkord; beachtet man dabei noch, daß der Sprung nicht etwa auch schon in der Mitte des Taktes verboten ist, sondern nur wenn er „in den folgenden Takt hinüber“ führt, so ist es endlich auch die Taktgrenze, die den schon vom melodischen Standpunkte aus zu rügenden Sprung in seiner üblen Wirkung zugleich nun auch auf dem rhythmischen Boden, also nur desto nackter, bloßstellt.

Doch freilich, ob sich als beste Lösung nun gerade die Gegenbewegung in einem solchen Falle empfiehlt, hängt durchaus noch eben von der Situation ab: behält man Neutralität und völliges Gleichgewicht aller Töne des Kontrapunkts wohl als unwandelbares letztes Ziel im Auge, so werden sich sicher auch noch andere Wege finden lassen, solche „Fehler wider den guten Gesang“ zu umgehen.

Folgendes Beispiel des freien Satzes:

345] J. S. Bach, Präludium und Fuge A-moll (Arpeggiostelle).



zeigt uns — von der hier vorliegenden Notwendigkeit, den $\frac{6}{4}$-Akkord auszuprägen, freilich abgesehen — die Gefahr des in diesem Paragraphen dargestellten Fehlers; braucht man doch nur an der eingeklammerten Stelle, wie eben das erste Mal, auf cis[1] den Ton h zu setzen, wodurch der Terzsprung h—gis zum Vorschein käme, um sich von der üblen Wirkung des letzteren nun auch selbst zu überzeugen!

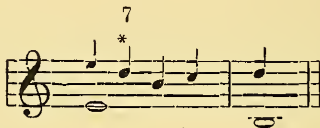
§ 7

ie sogen. nota cambiata Wechselnote)

Traditionell und allgemein wird die sogen. nota cambiata in der dritten Gattung gelehrt.

Diese Erscheinung bildet eine organische Einheit von fünf Tönen, deren Ablauf unabänderlich feststeht, wie z. B.:

346]



Man erkennt an diesem Beispiel sofort die Verletzung der Regel von der durchgehenden Dissonanz: es wird von der auf dem zweiten Viertel zunächst regelmäßig (weil stufenweise) gebrachten Dissonanz der Sept leider unregelmäßig (weil sprungweise) zum dritten Viertel weggegangen.

Im Grunde aber ist der Verstoß nur ein scheinbarer, denn sehr wohl bezieht sich noch das zweite Viertel (in unserem Beispiel d[2]) und zwar über das eingeschobene dritte Viertel hinweg, zum vierten Viertel (c[2]), wodurch dann aber das Gebot der durchgehenden Sekund, wenn auch allerdings auf einem Umweg, gleichwohl seine volle und rechtschaffene Erfüllung dennoch findet.

Freilich hat auch der Umweg seine eigenen weiteren Konsequenzen: denn, gleichsam zur Strafe dafür, daß es die sofortige Erfüllung der im Durchgange begriffen gewesenen Sept retardiert hat, muß das schuldige dritte Viertel nun erst recht eine eigene Stütze für sich selbst in einem unbedingt nur konsonanten Verhältnis zum C. f. suchen, d. h. es muß vom letzteren durch Konsonanzhaftigkeit mindestens

gedeckt und gestützt sein, wenn es die Rolle eines retardierenden Eindringlings mit Erfolg spielen soll. Außerdem schafft das fremde dritte Viertel einen neuen Boden für einen zweiten, normalen Durchgang; denn die durch jenes geschaffene Situation liegt eben so, daß das vierte Viertel (c^2), unbeschadet dessen, daß es nach obigem psychologisch sozusagen die Endstation des ersten Durchganges (1., 2. und 4. Viertel) darstellt, nunmehr zugleich selbst als Durchgang zwischen dem dritten Viertel des ersten Taktes und dem Niederstreich des nächsten (d. i. zwischen der dritten und fünften Note der gesamten Figur unseres Beispieles) fungiert.

Oder anders: Die nota cambiata stellt wohl ineinandergeschobene, dabei aber echte und vollständige zwei Durchgänge vor; man sehe in folgendem Bild die eingeklammerten Tonfolgen bei a) und b):

347]



Jeder einzelne Durchgang weist sonst vollkommen normale Gestaltung auf, indem die Dissonanz ja wirklich stufenweise gebracht wird; nur ist der mittlere Ton des zweiten Durchganges zugleich als letzter des ersten zu verstehen, was eben das Ineinandergeschobene und das scheinbar Irreguläre der Erscheinung ausmacht.

Somit sind als Voraussetzungen der nota cambiata anzusehen:

a) das erste Viertel der Gruppe muß konsonieren;

b) das zweite Viertel bringt die zunächst regelmäßig stufenweise angegangene Dissonanz;

c) das dritte Viertel enthält den scheinbar fehlerhaften Terzsprung, muß aber selbst durchaus wieder zum C. f. konsonieren;

d) das vierte Viertel setzt stufenweise die Richtung nach abwärts, in der das zweite Viertel kam, fort und

ist daher sowohl als Endpunkt des ersten wie auch zugleich als mittlerer Ton des zweiten Durchganges zu hören;

e) das fünfte letzte Viertel der Gruppe konsoniert endlich wieder zum C. f.

Darnach ist also möglich, daß:

1. eine echte nota cambiata auch von Aufstreich zu Aufstreich ihre aus fünf Tönen bestehende Gruppe erstreckt, z. B.:

348] * 7 u. s. w. * 3 2 u. s. w.

und daß

2. eine nota cambiata aber ebensogut auch nach aufwärts als nach abwärts konstruiert werden kann, z. B.:

349] * 4 * 7

Keinesfalls können aber umgekehrt als nota cambiata Erscheinungen, wie beispielsweise die folgende, gelten:

350] a) * 5

weil hier das zweite Viertel ohnehin eine echte Konsonanz ist, von der ja nach Belieben auch abgesprungen werden darf;

oder:

351] b) * 2

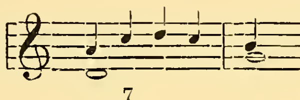
wo das dritte Viertel zum C. f. nicht konsoniert;

oder:

352] c) * 4

wo die Voraussetzungen der nota cambiata in der Mehrzahl zwar erfüllt erscheinen, die Gruppe aber mit dem zweiten Viertel beginnt, wodurch gegenüber der echten nota cambiata ein gewisser Mangel an Präzision und Durchsichtigkeit der Gesamterscheinung sich fühlbar macht;

oder: d)
353]



welche Figur nämlich schon dadurch von der echten nota cambiata abweicht, daß die Dissonanz auf dem zweiten Viertel, statt noch selbst stufenweise gebracht zu werden, gar angesprungen wird, — wir werden unten in der Literaturanmerkung sehen, was sie in Wirklichkeit vorstellt —;

oder: e)
354]



wobei es zur nota cambiata noch überhaupt an weiteren zwei Tönen fehlt; die Figur stellt vielmehr eine harmonische Antizipation (vgl. Bd. I, § 167) vor, wie sie in den Rezitativen, namentlich am Ende derselben, viel gebraucht wird.

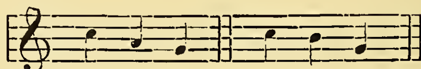
Aus der Summe der oben dargestellten Voraussetzungen ergibt sich endlich aber auch, daß die nota cambiata, als eine so weitgehende Einheit von fünf Tönen, im Grunde mit dem strengen Satz selbst nur in Widerspruch steht, der, wie wir wissen, durchaus ein völliges Gleichgewicht postuliert, und daß sie daher — im strengsten Sinne — kaum noch eigentlich zum strengen Satz zu rechnen ist.

Daß die älteren Theoretiker diese echt kompositionelle Erscheinung des freien Satzes aus den Kompositionen gleichwohl auch in den strengen Satz hinübergenommen haben, beweist wieder nur, mit wie wenig deutlicher Vorstellung und wie lässig sie die Grenze zwischen freiem und strengem Satz noch empfunden haben.

Da die nota cambiata in ihrer Anfangskonstruktion und zwar vom ersten bis zum dritten Ton den Raum einer Quart aufweist, so ist es nicht nur notwendig, sondern auch sehr lehrreich, von der nota cambiata den Durchgang im Raume der Quart unterscheiden zu lernen, wie ich ihn oben S. 248 ff. dargestellt habe.

Was zunächst die Durchgänge betrifft, so sind, wie Fig. 249 zeigt, im Raume einer Quart schon von Haus aus zwei Durchgänge möglich, und zwar ist es die Ordnung, in der die Intervalle zum und vom Durchgang erscheinen, welche die beiden Formen voneinander unterscheidet. Bei der einen wird nämlich zuerst der kleinere Schritt der Sekund und hernach erst der größere Sprung der Terz gemacht, während die andere sich einer umgekehrten Folge bedient, da der Terz- dem Sekundschritt vorausgeht. Gerade aber die letztere Form ergibt die natürlichere Wirkung. Hierfür ist der psychologische Grund maßgebend, daß der weitere, gleichsam anstrengendere Terzsprung viel genauer die Richtung markiert und uns tatsächlich doch schon näher vors Ziel bringt als der Sekundschritt, der ja immerhin noch die Möglichkeit offen läßt, daß vielleicht schon der allernächste Sekundschritt das Ziel des Durchganges bildet, nicht aber der — erst in Terzweite befindliche — Ton der Quart. Daher hat denn in der Richtung der Quart nach abwärts unter den beiden möglichen Durchgängen:

355] a) b)



aus denselben Gründen auch wieder die Durchgangsform bei a) den Vorzug der Natürlichkeit gegenüber derjenigen bei b). Selbstverständlich kann unter Umständen eben nur die minder natürliche Form eine desto wundersamere Wirkung auslösen. Diese bezeugen in der Richtung der Quart nach aufwärts die unter Fig. 250 bis 252 bereits angeführten Beispiele; für den Durchgang dagegen in der Richtung nach abwärts möge folgendes Beispiel dienen, dessen tiefpoetische

Wirkung gerade in der Form bei b) der obigen Figur begründet ist:

356]



Schon daraus allein aber, daß bei den Durchgängen im Raum der Quart, und zwar gleichviel nach welcher Richtung, es dem Postulat der Natürlichkeit entspricht, den Terzsprung dem Sekundschritt vorausgehen zu lassen, folgt von selbst die innere Verschiedenheit eines solchen Durchganges von der nota cambiata, bei der unter allen Umständen doch ausschließlich nur die umgekehrte Folge allein Erfordernis ist. So läßt sich denn eben von hier aus noch klarer und tiefer in das Wesen der nota cambiata hineinblicken: Sie hält stets an der Folge von Sekund- und Terzschritt unabänderlich fest, weil sie nur auf diese Weise zum Ausdruck bringen kann, daß mit dem Sekundschritt der intendierte normale Durchgang beginnt, der dann allerdings erst beim vierten Viertel und zwar mit Zuhilfenahme eines zweiten Durchganges, zu Ende geführt wird. Die nota cambiata stellt sich somit zwar ebenfalls als eine Form des Durchganges dar, aber von so eigenartiger und umständlicher Beschaffenheit, wie sie uns eben der Durchgang im Raume der Quart noch nicht aufweist.

Die hier vertiefte Erkenntnis vom Vorhandensein so mannigfaltiger Wirkungen bei den verschiedenen Formen der Durchgänge — ich erinnere, daß wir bis jetzt als solche kennen gelernt haben: die Neben-, Wechselnote, den Durchgang im Raume der Quart und nun auch noch die nota cambiata — gibt mir endlich auch Gelegenheit, noch näher die so vielfältigen Erscheinungen jener anspringenden Durchgänge zu erklären, wie deren schon einige Beispiele in Fig. 248, 253, 257 u. s. w. angeführt wurden.

Während es nämlich dem strengen Satz durchaus noch an der Kraft mangelt, uns schon im voraus die jeweilig nächste Harmonie vorahnen zu lassen, da der Druck der Stimmführung bei aller Notwendigkeit, die ihr innewohnt, dazu allein noch keineswegs ausreicht, so stellt uns dagegen der freie Satz in Form von Stufen und sonstigen Hilfskräften der Harmonienlogik solche Wegweiser ins Künftige zur Verfügung. Indem wir so — etwaige Überraschungen ausgenommen — die kommende Harmonie mit dem Autor vorausahnen (ähnlich wie wir etwa vorauslesen oder voraushören, wenn wir Geschriebenes lesen oder Gesprochenes hören), begreifen wir im freien Satz ohne weiteres die Funktion auch solcher Töne, die sich der kommenden Harmonie als Neben- oder Wechselnoten im vorhinein zur Verfügung stellen. — Dazu tritt übrigens noch, daß der freie Satz weit über das unmittelbar vorhandene reale Tonbild hinaus sämtliche Bestandteile der Harmonie in unserer Vorstellung lebendig zu machen vermag, und zwar in allen ihren möglichen Lagen und Oktaven. Wenn es nun also z. B. an einer Stelle, die wir als Kadenz vorausahnen, heißt:

357] Händel, Chaconne, G-dur, Var. 2.



so verstehen wir das zweite Achtel c des Basses vor allem im Dienst der zu erwartenden V. Stufe als die Nebennote des kommenden Grundtones D; außerdem aber stellt uns unsere Vorstellung aus Eigenem vor c Bestandteile des zu verlassenden Durdreiklanges auf G bei, entweder H oder D:

358]



wodurch aber — und dieses ist eben das dem oberflächlichen Empfinden unzugängliche Resultat — auch in dem zweiten

Achtel, also in dem angesprungenen Durchgang, doch wieder nur der Urtypus des Durchganges selbst zur Verkörperung gelangt! Man sieht also, wie ein und dasselbe Urphänomen in so vielen Formen sich manifestiert und doch in keiner von ihnen sich ganz verliert! Will nun auch fürs erste die jeweilige Abwandlung noch so wenig den Urtypus erkennen lassen, gleichwohl ist es der letztere allein, der auch die neue Erscheinung zeitigt und befruchtet. Gerade aber den Urtypus samt dessen Abwandlungen aufzuzeigen, und eben nur Prolongationen eines Urgesetzes zu enthüllen, auch dort, wo scheinbar Widersprüche gegen dieses zu Tage treten, ist allein Aufgabe des Kontrapunktes!

Es versteht sich nach alledem nun von selbst, daß in einem Beispiel, wie in dem folgenden:

359] S. Bach, Wohltemp. Klavier, Präludium Cis-moll.



bei der eingeklammerten Stelle wohl ein Durchgang im Raume der Quart vorliegt, daß dieser aber von einer nota cambiata völlig verschieden ist und auch sonst von den gewöhnlichen Durchgängen im Raume der Quart darin abweicht, daß er die Wirkung gar einer Antizipation in den Vordergrund stellt.

Eine echte nota cambiata aber stellt die von Bellermann S. 162 zitierte Stelle aus dem Chor im Messias von Händel: „Durch seine Wunden sind wir geheilt“ (Takt 71 ff.) vor:

360]

Sopran
Alt

*

u. s. w.

Tenor
Baß

Fux lehrt (S. 78 ff.): „Hernach wird auch von der gemeinen Regel abgewichen, wenn die Note verwechselt wird, welche Note die Italiäner Cambiata nennen, und entstehet solche, wenn man von der andern dissonirenden Note in einem Sprung zu einer Consonanz gehet, wie in folgenden Beispielen zu ersehen:

361] Tab. IV, 10.



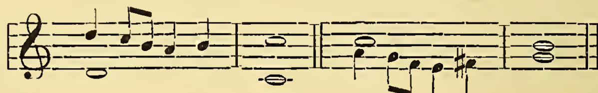
Dieser Terzensprung von der andern Note zur dritten solte eigentlich von der ersten Note zur andern seyn, da alsdenn die andre Note die Sexte, eine Consonanz ausmachen würde, der Gestalt:

362] Tab. IV, 11.



Wolte man alsdenn diesen Terzensprung ausfüllen, so würde die Sache sich also verhalten:

363] Tab. IV, 12.



Da aber in dieser Gattung des Contrapuncts die gestrichenen Noten nicht statt finden, so haben ernsthaffte Männer das erste Exempel gebilliget, da die andere Note eine Septime ist, vielleicht darum, weil der Gesang besser übereinstimmet.“

Welch schöne Bemühung um die Erforschung des Problems und ach! — man sehe die letzten Worte — wie bescheiden klingt doch nur der Versuch einer Lösung aus! Wenn ich diese hier gleichwohl zurückweise, so geschieht es aus den von mir oben dargestellten eigenen Gründen, und weil mir die Worte Fuxens sich gar nicht zu decken scheinen mit dem Gefühl, das er mitten in der Komposition, da er eine nota cambiata verfertigte, ohne Zweifel doch auch selbst empfunden haben mußte. Außerdem lehrt meine Lösung des Problems einen noch weiteren Überblick über mehrere andere, der nota cambiata ähnliche Erscheinungen gewinnen und gibt die Mittel, sie zu unterscheiden und zu differenzieren.

Albrechtsberger zitiert zunächst Fux (S. 48 f.) mit folgendermaßen erweiterten Beispielen:

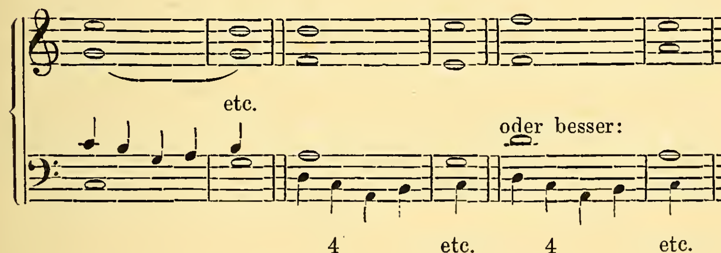
364]

a trè etc. etc. Kadenz



a quattro etc.





Aus Eigenem fügt er sodann aber hinzu: „Man findet bey andern guten Meistern diese zwey Wechselnoten, nämlich die Septime oben, und die Quart unten gar oft verkehrt angebracht; obwohl bei diesen Verkehrungen, im drey- und vierstimmigen Satze, verdeckte Quinten enthalten sind, z. B.

365] a due 7



Oder auf folgende Art, wo sie noch dazu den $\frac{6}{4}$-Akkord, wie es nur der freie Satz erlaubt, ungebunden anbringen,“ z. B.

366]

Eine Kritik dieser von Albrechtsberger neu hinzugefügten Wechselnoten kann nun nicht schwer fallen. Hat man doch nur daran zu denken, daß sie, was er ja von selbst zugibt, „guten Meistern" entnommen sind. Heißt nicht aber schon dieses allein soviel, daß sie nur in freien Kompositionen gefunden werden, und daß sie, streng genommen, auch nur dorthin wieder gehören? Was sie allenfalls mit unserer n. c. gemein haben, ist die Fünfzahl der Töne; anderseits sind sie kraft dessen, daß der Terz- dem Sekundschritt vorausgeht, wieder dem Durchgang im Raume der Quart nur desto verwandter; als wirkliches Eigentum des freien Satzes indessen lassen sie sich am besten einfach als auskomponierte Vierklänge erkennen, auf welche wohl nur der freie, nicht aber noch der strenge Satz ein Recht hat, und damit hängt dann auch wieder die von Albrechtsberger in Fig. 369 dargestellte angebliche „Lizenz" des nur scheinbaren $\substack{6\\4}$-Akkordes beim vierstimmigen Satze zusammen, die in Wahrheit vielmehr einen $\substack{6\\4\\2}$-Akkord bedeutet! Gleichwohl gebraucht Albrechtsberger solche „Wechselnoten" des freien Satzes auch schon in seinen Aufgaben des strengen Satzes, vgl. S. 68, 69, 95, 96, 97, 119, 133.

Cherubini (S. 19) verneigt sich zunächst zwar respektvoll vor dem Gebrauch „der klassischen Autoren" — als hätte dieser mit dem strengen Satze schon in dessen primitivster Fassung wirklich alles gemein! — opponiert aber schließlich der Regel der nota cambiata und erklärt: „Jedenfalls wüßte ich die so harte Verletzung der Regel nicht zu rechtfertigen und die Tradition hat uns auch keine Gründe überliefert, auf welchen dieses fehlerhafte Verfahren unserer Alten hätte beruhen können. Ich kann mir nicht erklären, warum sie nicht, anstatt es so zu machen:

367]



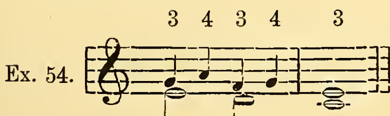
lieber es so zu machen vorgezogen haben:

368]



ebenso wie in folgendem Falle:

369]



wo man auch so hätte schreiben können:

370]



In dem letzten Exempel finden sich zwei Dissonanzen, welche sich folgen und die Regel verletzen; dies ist zuweilen erlaubt, wenn die Dissonanzen sich stufenweise folgen; manchmal ist man durch Umstände dazu gezwungen. Wie aber die klassischen Autoren es rechtfertigen wollen, wenn sie springende Dissonanzen schreiben, das begreife ich nicht, es wäre denn, daß sie es der größeren Mannigfaltigkeit halber thäten und in Betracht auf die geringe Dauer der Viertelnoten, so wie endlich, weil die Terz sehr wenig springend und daher immer ziemlich leicht zu intonieren ist.“ Mit seinem wunderlichen Gedankengang söhnt uns nun Cherubini eigentlich nur dadurch aus, daß er den Grund der nota cambiata nicht eingesehen zu haben selbst bekennt: das entwaffnet schließlich wohl alle Kritik! Indessen wäre es doch besser gewesen, Cherubini hätte, statt aus Nichtverstehen, aus gutem Verstehen heraus die nota cambiata zurückgewiesen, denn dann hätte er ja ohne Zweifel auch die Pflicht zur Konsequenz empfunden und sich den sicher noch schwereren Fehler erspart, die Figur Ex. 55 auch nur eventuell zu gestatten. In der letzteren sind der Lizenzen denn doch gar zu viel auf einmal, und wenngleich im freien Satz eine ähnliche Wendung auch dem häufigsten Gebrauch sich wohl empfehlen darf, so ist es nichtsdestoweniger eine Selbsttäuschung und Verblendung, nicht einzusehen, daß sie dann dem strengen Satz umso fremder bleiben muß. Vor allem liegt doch im Beispiel 55 Cherubinis eine Mischung der Gattungen vor, die bestenfalls erst nur auf dem Weg zum freien Satz aufgestellt werden kann (s. später VI. Abschnitt); ferner ist darin nach dem strengen Satze schon das primärste Gesetz der Nebennote verletzt, insofern als das dritte Viertel nicht wieder konsoniert, und endlich befindet sich die Dissonanz des dritten Viertels keineswegs zwischen zwei Konsonanzen, was auch wieder durchaus als Fehler zu gelten hat. Übrigens ist die eigene dem Ex. 55 selbst geltende Erklärung Cherubinis ungenügend: denn wenn es nur darauf anzukommen hätte, daß „Dissonanzen sich stufenweise folgen“, was Schlechtes an Stimmführung müßte dann unter allen Umständen auch schon in den Aufgaben gebilligt werden? Es liegt vielmehr der wahre Grund, weshalb Ex. 55 — wohlgemerkt aber nur für den freien Satz! — gleichwohl Wert besitzt, in folgendem: Die Figur stellt eine Abbreviation zweier normalen Akte dar, die nur in einen einzigen zusammengedrängt worden sind; und zwar erscheint das Bild zunächst des ersten Aktes wie folgt:

371] 

und ist so zu verstehen, daß zu einem Ton des C. f. vier Viertel mit einer auf dem zweiten Viertel ganz regelmäßig gebrachten Nebennote den Kontrapunkt machen; während der zweite Akt darin besteht, daß — wie später bei den Mischungen zu sehen sein wird — die tiefere Stimme den Ablauf aller vier Noten gar nicht erst abwartet, sondern noch ehe dieser zu Ende ist, schon zum nächsten Ton im Durchgang fortschreitet, indem es eben darauf rechnet, daß unser Gefühl trotz alledem in den wahren Sachverhalt eingeweiht ist. Der Fall ist ähnlich z. B. dem der Auflösung einer Synkope:

372] a) und b)



wo unser Gefühl mit der Auflösungsnotwendigkeit der Synkope schon von Haus aus derart vertraut ist, daß man das Ohr ohne weiteres auch noch mit dem Fortschreiten der tieferen Stimme belasten darf, ohne Gefahr zu laufen, daß es darüber in Verwirrung gerät und insbesondere verkennt, wie der Ursprung der Erscheinung bei b) von der bei a), als eben dem ersten Akt des Prozesses, abzuleiten sei. Daß daher der Hader Cherubinis mit den „klassischen Autoren" am allerwenigsten bei diesem Anlaß gerechtfertigt ist, ist sonach klar und sonst nur der Fluch des bösen Wahns, Kontrapunkt und Kompositionslehre seien völlig identische Begriffe!

Bellermann ergeht sich (S. 159) breit in der Erklärung der nota cambiata, die hier aber nur auszugsweise wiedergegeben werden soll: „Bei den älteren Componisten galt jedoch folgendes: Man hielt einen Sprung bei schnelleren Notengattungen (Vierteln) von der schlechten Zeit in die gute für leichter als umgekehrt." . . . „Diesen Sprung setzte man bei weitem lieber vom zweiten zum dritten, als vom ersten zum zweiten Viertel, auch wenn dadurch das zweite Viertel in ein dissonierendes Verhältnis zu den übrigen Stimmen tritt und es streng nach der Regel stufenweis weiterschreiten müßte." . . . Und genau so noch einmal auf S. 160.

Diese Erklärung ist aber schon darum allein hinfällig, weil sie bestenfalls doch nur die Folge der ersten drei Töne der nota cambiata zu erklären vermöchte, nicht aber die Gesamterscheinung der nota cambiata im Umfange von 5 Tönen! Freilich hilft sich da noch Bellermann mit der naiv-verlegenen Wendung (S. 160): „Man findet fast ohne Ausnahme, daß die dem Sprunge folgenden drei nächsten

Noten wieder stufenweise aufwärts steigen, so daß durch die Anwendung der Wechselnote fast immer diese Wendung entsteht“:

373]



Aber wie könnte er sich gegen den noch weitergehenden Vorwurf verteidigen, daß er ja mit seiner Erklärung zugleich einen angeblich allgemein geltenden Grundsatz proklamiert, der außerhalb gerade der nota cambiata sonst gar nicht zur Geltung kommt? Denn sollte nun einmal beim Kontrapunkt — Bellermanns Standpunkt verlangt es ja so — auf „betonte und weniger betonte“ (S. 160) Noten geachtet werden, so ist doch nicht abzusehen, warum dann nicht, ähnlich wie bei der nota cambiata, ein Sprung vom starken zum schwachen Taktteil auch sonst überall vermieden werden müßte? Außerdem erinnere ich doch nur an jenen Terzsprung, der gerade zur Taktwende verboten wurde, s. oben § 6! Und so erlebt man denn bei Bellermann das kuriose Schauspiel: obwohl er dem Gefühl nach der Erscheinung wohl ziemlich gut auf der Spur ist, vermag er sie noch nicht genügend zu erklären und zu verteidigen, so daß er aus Mangel eben an durchdringender Erkenntnis zu völlig falschen Gedanken sich hinreißen läßt. Er gibt z. B. zu, „daß die Wechselnote ebensogut wie auf dem zweiten auch auf dem vierten Viertel des Taktes stehen kann“, glaubt aber anderseits eine aufwärtsziehende Wechselnote nicht anders als mit folgenden Worten bloß erst — entschuldigen zu müssen: „Im XV. und XVI. Jahrhundert findet man die Wechselnote nur abwärtssteigend angewandt; in modernen Kompositionen ist sie aber auch recht gut aufwärtssteigend zu gebrauchen“, z. B.

374]



Er weiß auch noch anderes von der Wechselnote zu sagen, z. B.: „Die Wechselnote wurde ganz wie eine Consonanz behandelt und auch in mehrstimmigen Compositionen, in denen eine oder mehrere Stimmen durchgehende Noten zu singen hatten, nahm man keine Rücksicht auf ihr dissonierendes Verhältnis“ (folgt ein Zitat aus einer Motette von Palestrina), und auch noch auf S. 450, sub 4: „Die Wendung der Wechselnote darf nur in Melismen vorkommen; dieselbe darf also niemals durch Melismen zerstückelt werden“ — welche Gedanken untrüglich verraten, daß Bellermann die nota cambiata nur in der Fünfzahl der Töne als geschlossene Einheit empfunden hat — und doch repliziert er in einer (wohl sehr) verunglückten Polemik wider Cherubini plötzlich auch mit folgenden Gedanken (S. 161): „Und

hat nicht die neuere Musik ganz ähnliche Wendungen aufzuweisen, welche, nach Cherubini regelrecht gemacht, sehr unbeholfen klingen würden? Hierhin rechne ich z. B. die unseren Recitativen nicht selten vorkommende Wendung":

375] Recitativo.



wobei er selbst doch wieder nur auf die ersten drei Töne der nota cambiata Bedacht nimmt, als wären diese schon allein eine fertige nota cambiata, oder vielmehr die hier zitierte Rezitativwendung (vgl. die oben gegebene Erklärung einer solchen Erscheinung als Antizipation) eine Anwendung der echten nota cambiata.

§ 8

Auch was das Durchspringen von Harmonien anbelangt, bleibt es bei dem uns schon bekannten Verbot (vgl. I, 1, § 3; I, 2, § 19; II, 2, § 15), und zwar umsomehr, als die hier eben mehreren Töne des Taktes zu solchem Durchspringen noch leichter verführen und es zugleich leichter machen. Erinnerung einiger älterer Grundsätze

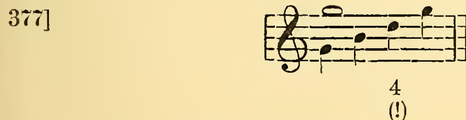
Besonders beachte man dabei, daß von einer Dissonanz — gerade in diesem Zusammenhange spielt die Quart, wie ich schon in § 1 sagte, eine gefährliche Rolle! — doch niemals abgesprungen werden darf. Zur Not also, wenn es durchaus nicht anders geht, kann man daher zwar so setzen:

376]



niemals aber:

377]



wo nämlich — unter dem im strengen Satze durchaus noch unstatthaften Vorwand des Auskomponierens — beim dritten

Viertel eine Quart gesetzt wird, die, statt im Durchgange zu erscheinen, sich des An- und Abspringens bedient. —

Was die Monotonie betrifft, so sei auch vor ihr umso dringender hier neuerdings gewarnt, als die Gefahr einer Verdichtung zu Einheiten durch die vier Viertel noch näher liegt, als bei der vorigen Gattung. —

Welche Wirkung der Akkordwechsel (vgl. II, 2, § 13) hat, kann die dritte Gattung durch das Medium der vier Viertel noch drastischer offenbaren, als die zweite Gattung es tun konnte. Da nämlich die Harmonien in der dritten Gattung schon ausgeprägter daherkommen können, ist auch deren Wechsel deutlicher wahrzunehmen, und da macht es denn doch wohl einen bedeutsamen Unterschied, ob der Akkordwechsel nur von Takt zu Takt oder auch schon innerhalb desselben Taktes stattfindet. Die Lehre vom Kontrapunkt hat daher die Aufgabe, zunächst wohl nur auf die Verschiedenheit der Wirkungen in beiden Fällen hinzuweisen; wenn sie dennoch darüber hinaus erklärt, es sei vorerst besser und natürlicher, in je einem Takt nur je einen Akkord zu entwickeln, so würde dieser Rat wohl damit zu begründen sein, daß, bevor der Ton des C. f. harmonisch gleichsam zu spalten, d. i. eben zwei verschiedenen Harmonien zuzuteilen ist, es doch entsprechender sein müsse, den einen Ton zunächst bloß in einer harmonischen Einheitlichkeit aufzuzeigen. (Oft genug ist es nun gerade die Nebennote, die zu dem letzteren Geschäft leichter verhilft und besser als eine andere es ermöglicht, an derselben Harmonie während des ganzen Taktes festzuhalten.) Doch ist es freilich ohne weiteres erlaubt, mit der Folge von 5 und 6 auch einen Akkordwechsel vorzunehmen; nur muß dann mindestens der erste Takt davon verschont bleiben, dessen einheitliche harmonische Ausprägung, wie das schon bei der zweiten Gattung gesagt worden ist, einfach ein Postulat des Verständnisses der Tonart ist.

In der Tendenz und Notwendigkeit des freien Satzes aber, die Harmonie anszukomponieren und daraus Inhalt zu

gewinnen; ist es zugleich von selbst begründet, daß dort aller Arten Drei- und Vierklänge gebrochen werden dürfen. Im selben Maße ist dann aber, im Zusammenhange des Auskomponierens und bei der Fundierung von Grundtönen, auch das Abspringen von einer solchen (nur scheinbaren!) Quart erforderlich und ohne weiteres gestattet, wie z. B.:

378]



(Grundton: G ————)

Ausdrücklich bei Albrechtsberger S. 53: „Die besten zwey-, drey- und mehrstimmigen Contrapuncte in dieser Gattung sind die, in welchen jeder Tact nur einerley Accord hat; weil sie manbarer und ernsthafter sind (wie es der Kirchen-Styl erfordert) und auch im geschwindern Zeitmaße, wenn es nothwendig ist, einher treten können. Indeß ist es nicht verbothen auf jedem Striche einen andern Accord zu machen; doch voraus gesetzt: daß der erste Accord ein vollkommener seyn müsse, gleich wie der letzte. Auch hält man gern mit dem vollkommenen Accorde im ersten Tacte gänzlich aus; weil die Zuhörer von der Haupttonart gleichsam wollen unterrichtet und auf dieselbe vorbereitet seyn ... u. s. w.“ Auch hier würde es genügt haben, wenn Albrechtsberger, statt mißverständlicherweise den „Kirchenstil“ als wirksames Argument anzuführen, bloß die Wirkung an sich zu schildern versucht hätte, die sich eben verschieden gestaltet, je nachdem die Harmonie den ganzen Takt lang anhält, oder innerhalb des Taktes wechselt. Schade endlich, daß er selbst in der Aufgabe auf S. 106 von dem sonst so streng beobachteten Grundsatz, am Anfang die Tonart sicher darzustellen, abgewichen und schon im zweiten und dritten Takt nach G-dur moduliert, wo doch der C. f. in C-dur steht.

Doch sei bei dieser Gelegenheit schon jetzt darauf hingewiesen, daß Albrechtsberger zum Abschluß des dreistimmigen Satzes (vgl. S. 113 u. 114) plötzlich erklärt: „Das NB. hier (es handelt sich um folgende Stelle):

379]



bei D im Basse bedeutet, daß es als ein schlechtes Tactglied gar nicht fehlerhaft sey; ob wohl dabey der Quart-Sext-Accord verstanden wird. Wenn man diesen Tact vierstimmig setzen, oder mit der Orgel begleiten müßte, käme noch die Octave zur ersten Note G, wo alsdann die zweyte Note D den durchgehenden, oder besser gesagt, den durchgesprungenen Quart-Sexten-Accord richtig hätte, z. B. No. 1. Es ist auch hier in vier Noten, gleichwie bey der dritten Gattung, die dritte und vierte mit einem Quart-Sexten-Accorde zu machen erlaubt; wenn der Baß einen ganzen vollkommenen, oder Sexten-Accord durchspringt; nur auf der ersten Note bleibt es ohne Bindung verbothen; s. Nr. 2 u. 3":

380] Nr. 1. Nr. 2.
„Alles gut."



Nr. 3.



Die Verwirrung des Autors, die ihn zu einer so drastischen Vermengung von strengem und freiem Satz geführt hat, liegt wohl offenkundig zu Tage. Doch möchte ich, bei so passendem Anlaß, nicht versäumen, zu erklären, daß die eben angerufene Oktave, die der begleitende Orgelspieler in der Tiefe hinzuzufügen das Recht und eventuell auch die Pflicht hätte, nichts anderes ist, als die Stufe, bezw. der Grundton, wie sie erst nur der freie Satz allein kennt, und die dort mit ihrer eigenen Notwendigkeit den aus ihnen gewonnenen Inhalt decken und rechtfertigen!

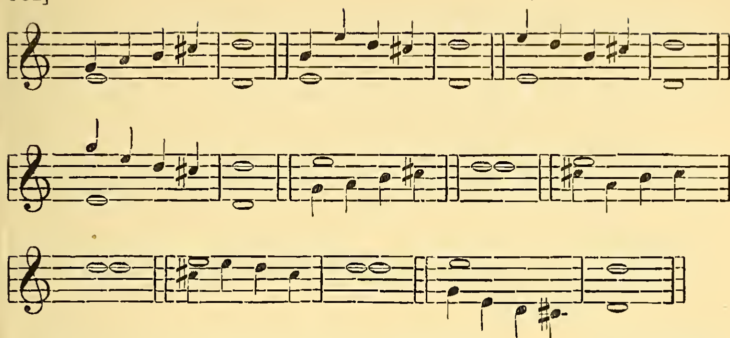
Schluß

§ 9

Konstruktion des Schlusses

Denkt man daran, daß der andere Leitton unter allen Umständen nur das vierte Viertel okkupieren darf, so ergeben sich als mögliche Schlußformeln unter anderen z. B.:

381]



Als „übel“ bezeichnet Albrechtsberger (S. 51 f.) z. B. folgende Formeln:

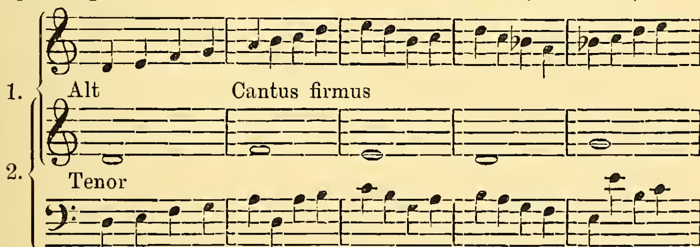
382]



wie man sieht, wegen der parallelen Einklangs- bezw. Oktavfolgen im Verhältnis vom Aufstreich zum Niederstreich.

Aufgaben:

383]





Alt Fux, V, 2 u. V, 3.

3. Tenor Cantus firmus

4. Baß

Alt Albrechtsberger, S. 52.

5. Tenor Cantus firmus

6. Baß

5 5

Sopran

Cherubini Ex. 61.

7. Baß

H. Sch.

Sopran

n. c.

8. Alt

Cantus firmus

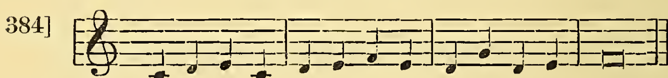
9. Tenor



Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

Ad 1. Man beachte das in den Takten 4 und 5 trotz dem Dorischen angebrachte originale B-Zeichen. Dagegen vermeidet es Fux in den Takten 7 und 8, offenbar der Nähe des Schlusses halber, ähnlich ein B zu setzen, wodurch er aber anderseits in den Fehler zweier großen Terzen in Takt 8—9 gerät, worüber in II, 1, § 18 bereits Näheres gesagt wurde. Nicht ohne Ironie ist es, daß Bellermann, der diese Aufgabe Fuxens auf S. 165 zitiert, auch in den Takten 7 und 8 statt des dorischen H ein B setzt — wo bleibt dann aber das dorische System, an das er ja (vgl. S. 49) glaubt?

Ad 3. Das B in Takt 3 ist original, trotz dem Lydischen; Bellermann, der auch diese Aufgabe (S. 160) reproduziert, zieht aber das B-Zeichen ab, macht es also diesmal umgekehrt als in der ersten Aufgabe. — In Takt 9 ist der Kontrapunkt Fuxens kaum fließend und gut zu nennen, mit Recht ändert ihn Bellermann, wie folgt:

384] 

Ad 5. In Takt 6 fällt das Durchspringen des C-Dreiklanges durchaus übel auf. — Takt 8 weist die Figur auf, von der in § 7 des Näheren die Rede war. — Die Quintfolge aber in Takt 8—9 bei den Niederstreichen ist der Umstände halber nicht zu verwerfen.

Ad 6. Eine fatale, unstatthafte Monotonie ergeben Takt 1—2 im Verhältnis zu Takt 3—4. — In Takt 5 ist der Ton F keine Nebennote, wohl aber im Takt 6 das D, ebenso im Takt 9 das G. — Takt 12 weist ein Durchspringen des Dreiklangs auf, vgl. Aufgabe 5.

Ad 7. Diese Aufgabe weist Modulationen in den Takten 6 und 9, eine Nebennote in Takt 3 auf.

4. Kapitel

Vierte Gattung: Synkope

Allgemeines

§ 1

Wenn im strengen Satz, bei Zugrundelegung zweier Zählzeiten (vgl. zweite Gattung), eine auf dem Aufstreich befindliche konsonante Note auch noch auf dem Niederstreich fortgesetzt wird, was nämlich durch Bindung mittels eines Bogens angezeigt wird, so entsteht ein Phänomen, das man Synkope nennt, z. B.: Begriff der Synkope

385]



Der strenge Satz legt aber — wohlgemerkt — Nachdruck gerade darauf, daß die Note auf dem Aufstreich durchaus zum C. f. konsonieren müsse. Daher schaltet er denn auch aus seinem Bereich — der Grund davon wird später ersichtlich gemacht werden — von vornherein jenen anderen Fall aus, wo die Note auf dem Aufstreich eine Dissonanz bringt, die, obgleich zunächst offenbar nur als Durchgang gedacht, gleichwohl aber sodann durch Bindung zur Synkope wird, z. B.:

386]



oder um dasselbe in einem Beispiel des freien Satzes zu zeigen:

387]



Wir werden allerdings später sehen, unter welchen Bedingungen auch schon der strenge Satz selbst, einen ersten Übergangsschritt zum freien wagend, auf dem Aufstreich bereits eine Dissonanz: $\frac{6}{4}\Big|\frac{5}{3}$ dennoch zuläßt.

Fux (S. 80) definiert die Synkope als „zwey halbe Schläge gegen einen gantzen Schlag, die an einem und demselben Ort stehen, und oben einen Bogen über sich haben, wovon die erste Note in arsi, die andere in thesi seyn muß“.

Albrechtsbergers Korrektur eines Beethovenschen Fehlers (Notteb. S. 50):

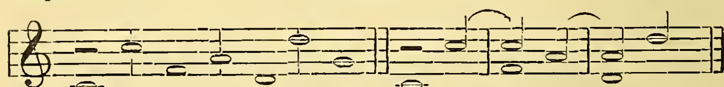
388] B. A.



bestätigt die ausnahmslose Forderung des strengen Satzes nach der Konsonanz auf dem Aufstreiche.

Cherubini (S. 22): „Man nennt Synkopen eine ganze Note, deren erste Hälfte sich auf der schwachen Zeit, und die andere Hälfte auf der starken Zeit des folgenden Taktes findet“:

389] oder auch: Ex. 62.



Bellermann greift (auf S. 171) der Weiterentwicklung des Synkopenbegriffes irrtümlicherweise etwas vor, indem er, den Abschnitt einleitend, bereits von der dissonanten Synkope im speziellen spricht, und danach den allgemeinen Begriff formt. Erst später, auf S. 174, macht er den Fehler, nur wie zufällig, gut: „Die hieran gebundene Note auf arsis (= Niederstreich!) ist entweder Consonanz oder Dissonanz, und hat . . .“ u. s. w.

§ 2

Einteilung der Synkopen

Bleibt das Prinzip der Synkope, d. i. die Fortsetzung der konsonanten Note des Aufstreichs auf dem nächsten Niederstreich, wohl allezeit dasselbe, so läßt dagegen der materielle Inhalt der Synkope eine weitere Unterscheidung zu. Und

zwar kann, trotz Bindung und Konsonanz auf dem Aufstreich, das auf dem Niederstreich zu stehen kommende Intervall ein konsonantes oder aber auch ein dissonantes sein, weshalb man eben von konsonanten und dissonanten Synkopen spricht (ligatura consonans, dissonans):

390]



Der strenge Satz läßt selbstverständlich beide Arten zu.

Liegt indessen die konsonante Synkope, trotz ihrer anderen äußeren Erscheinung, ohne weiters in derselben Linie der bisher im strengen Satze beobachteten konsonanten Erscheinungen, so bietet dagegen die dissonante Synkope insofern nun ein völlig neues technisches und psychologisches Prinzip, als wir doch in ihr, zum Unterschied von der einzigen bisher gestatteten und zwar zwischen zwei Konsonanzen auf dem Aufstreich durchgehenden Dissonanz, endlich — eben zum erstenmal im strengen Satz! — auch eine Dissonanz auf dem Niederstreich kennen lernen. Welche neue Voraussetzungen und Wirkungen diese letztere mit sich führt, werden wir bald erörtern.

§ 3

Von der konsonanten Synkope

Nachdem der Mechanismus einer konsonanten Synkope unabänderlich festgelegt erscheint: Konsonanz auf dem Aufstreich wie Niederstreich, so kann es sich naturgemäß doch nur mehr darum handeln, sich über den weiteren Weg jener klar zu werden. Indessen ist auch dieser Weg im strengen Satz sehr leicht zu beschreiben: Denn muß dem Prinzip der gegenwärtigen Gattung gemäß auf dem Aufstreich immer wieder eine Konsonanz gebracht werden, so darf man von der konsonanten Synkope weg eben doch wieder nur in eine Konsonanz gehen, gleichviel ob man zu ihr hin sich stufenweise zu bewegen oder ob man sie anzuspringen haben wird.

Die neue Konsonanz auf dem Aufstreich wird sodann aber — davon abgesehen, daß sie selbst wieder Grundlage der nächsten Synkope wird — entweder zu dritt mit dem C. f. und der Note auf dem rückliegenden Niederstreich dieselbe Harmonie ausprägen, oder aber zu zweit nur mit dem C. f. allein einen Harmoniewechsel (vgl. II, 2, § 13 und II, 3, § 8) herbeiführen müssen, welch letzteres freilich, wie wir schon wissen, nur bei der Folge ⌒5—6 oder ⌒6—5 überhaupt möglich ist:

391] a) b)

Außerdem bringe man, zumal bei fortgesetztem Gebrauch konsonanter Synkopen, nach Möglichkeit das alte Gesetz zu Ehren, wonach dem Niederstreich eine unvollkommene Konsonanz willkommener ist, als eine vollkommene (vgl. II, 1, § 22).

Endlich ist zu bemerken, daß in der Reihe der konsonanten Synkopen auch der Einklang sich befindet, worüber noch später.

Während Fux sich darüber nicht erst ausdrücklich ausspricht, meint Albrechtsberger S. 57—58: „Die Consonanz-Ligaturen können bey ihrer Auflösung (sic!) in eine andere Consonanz springen oder stufenweise gehen, welches letztere nur bey der reinen Quinte, und den zwo erlaubten Sexten zutreffen kann, z. B.

392] a) b)

(folgen Beispiele auch springender Fortschreitung)

Man übersehe aber nicht, daß er bei dem soeben zitierten Beispiel zunächst keinerlei weitere Rücksicht auf Quintfolgen genommen hat, indem er bei a) auf dem Niederstreich bezw. bei b) auf dem Aufstreich gar 3 Quinten aufeinander folgen ließ.

§ 4

Vergleichen wir die dissonante Synkope mit der uns schon in der zweiten Gattung bekannt gewordenen Erscheinung der durchgehenden Dissonanz, so überrascht uns unerwarteterweise ein gemeinsames Merkmal, nämlich, daß bei beiden das dissonante Element jeweilig nur zwischen zwei Konsonanzen zu stehen kommt! Von der Natur der dissonanten Synkope

Dieses Merkmal macht nun in der Tat die hier verglichenen Phänomene des strengen Satzes einander ähnlicher, als sie vielleicht umgekehrt der Umstand zu trennen scheint, daß bei der Synkope die beiden Konsonanzen (die nämlich die Dissonanz in die Mitte nehmen) auf den Aufstreichen, bei der durchgehenden Dissonanz dagegen die Konsonanzen umgekehrt auf den Niederstreichen plaziert sind:

393]



Und ebensowenig mag auch noch dadurch etwa ihre Ähnlichkeit schon aufgehoben werden, daß bei der Synkope die dissonante Note auf dem Niederstreich mit der sogen. vorbereitenden konsonanten Note auf dem Aufstreich identisch ist, während bei der durchgehenden Dissonanz Aufstreich und Niederstreich verschiedene Töne aufweisen müssen.

Es ist eben bei beiden Erscheinungen der wesentliche Ablauf — vgl. II, 1, § 2, und II, 2, § 6! — derselbe:

Konsonanz-Dissonanz-Konsonanz!

In diesem Sinne wäre nun aber auch die dissonante Synkope im Grunde wieder nichts anderes, als nur eine Art durchgehender Dissonanz, ein Teil des allgemeinen Problems

der Dissonanz überhaupt, das somit im Bereich des strengen Satzes nebst der durchgehenden Dissonanz auf den schwachen Taktteilen (s. zweite und dritte Gattung) auch die durchgehende Dissonanz auf dem starken Taktteil, nämlich die dissonante Synkope (vierte Gattung) in sich begreift.

Fux ist der einzige Theoretiker, der, wenngleich in der Hauptsache auf Ergründung eines anderen Problems zielend, sich doch mindestens bei dieser Gelegenheit zugleich um das innere Wesen der dissonanten Synkope bemüht (S. 80): „Da ferner die Dissonanzen hier nicht zufällig oder durch die Ausfüllung (per diminutionem) wie in vorhergehenden Gattungen, sondern wesentlich und in thesi zu stehen kommen, auch an und vor sich nichts angenehmes haben, als die vielmehr verdrießlich ins Gehör fallen, sondern ihren Wohlklang von der so gleich darauf folgenden Consonanz, in welcher sie aufgelöset werden, erhalten, so ist nun auch zu handeln von der Auflösung der Dissonanzen.“ (Vgl. dazu später Zitat in § 15.) So findet man denn also bereits hier eine leise Ahnung davon, daß die Dissonanz auch der Synkope, ebenso wie die des einfachen Durchganges auf dem Aufstreiche, nur vom Standpunkt der Konsonanz zu begreifen ist!

§ 5

Vom Gesetz der Abwärtsauflösung der dissonanten Synkope im strengen Satz und von den hierdurch zunächst bedingten Arten der Synkopen

Die dissonante Synkope darf im strengen Satz durchaus nur stufenweise nach abwärts in die nächste Konsonanz geführt werden.

Folgende Tabelle vergegenwärtigt uns zunächst alle möglichen dissonanten Synkopen:

A) im oberen Kontrapunkte

a) mit stufenweiser Auflösung nach abwärts

394]

1. 2. 3. NB. 4. 5. NB.

3 2 1 9 8 4 3 7 6 5 4

b) mit stufenweiser Auflösung nach aufwärts

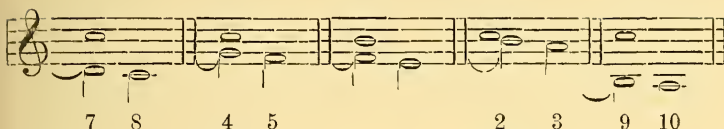
1. 2. 3. 4.

2 3 9 10 4 5 7 8

B) im unteren Kontrapunkte

a) mit stufenweiser Auflösung nach abwärts

1. 2. NB. 3. 4. NB.



b) mit stufenweiser Auflösung nach aufwärts

1. 2. 3. 4.



Vom Gebrauch des strengen Satzes sind aber von vornherein ausgeschieden alle Synkopen sub A, b) und B, b).

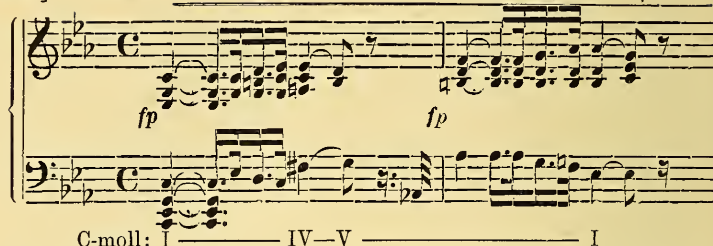
Das NB. bei A, a) 3 und B, a) 2 will andeuten, daß die übermäßige Quart, sowohl im oberen als unteren Kontrapunkt, wenn die Wege der Synkopen in der streng aufrechterhaltenen Diatonie nicht immer wieder abgesperrt werden sollen, in dem Gebrauch der Aufgaben auch schon des strengen Satzes durchaus vertreten sein muß. Man hat somit in dieser Frage — wie schon in II, 1, § 3 gesagt worden — mit Bewußtsein, wenn auch widerwillig, der künstlichen Beschaffenheit der Diatonie Rechnung zu tragen.

Das NB. bei A, a) 5 bezog sich darauf, daß an sich wohl auch die verminderte Quint als dissonante Synkope zu denken möglich wäre, wenn nicht gerade das Gebot der Abwärtsauflösung auf das unübersteigliche Hindernis der dissonanten Quart, als einer unstatthaften Auflösung, aufmerksam machen würde.

Nun zu dem Schwierigsten der Materie, nämlich zum Grund der Regel, die im strengen Satz nur eine Abwärtsauflösung der dissonanten Synkope zuläßt.

Betrachten wir ein Beispiel des freien Satzes, wie es das folgende ist:

395] *Grave* Beethoven, Son. Op. 13.



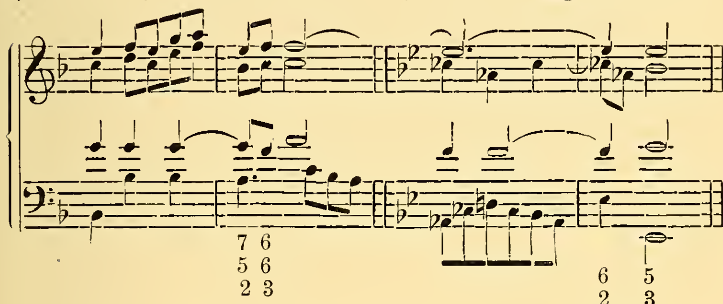
so läßt uns hier die Anwesenheit von Stufen (vgl. Bd. I, § 84) samt den daraus resultierenden auskomponierten Zuständen, sowie die Entfaltung reicherer Mittel der Mehrstimmigkeit wohl schon im vorhinein, d. i. eben gemäß der Logik der Harmonien, den beim 3. Viertel des 2. Taktes gegebenen Dreiklang des Tones C (in 6-Akkordstellung) durchaus erwarten, so daß wir innerhalb der Deutlichkeit der gesamten Situation des weiteren daher nun auch die Funktion all der folgenden, eben in Vorhaltsbildungen begriffenen Töne, wie h—c^1, d^1—es^1 und as^1—g^1 wieder nur durchaus richtig empfinden müssen; diese Töne stellen dar entweder vom Standpunkt der Stufe C selbst die Vorhalte: ⁀7—8, ⁀2—3 und ⁀6—5, oder vom Standpunkt des Tones Es, als des Grundtones des Sextakkordes, die Vorhalte: ⁀5—6, ⁀7—8 und ⁀4—3.

Dagegen hat im strengen Satz die Zweistimmigkeit, umgekehrt infolge Abwesenheit der Stufen und der so beträchtlichen Reduktion anderer Mittel, durchaus noch keine Möglichkeit, uns über die Funktion der in ihrem Milieu auftretenden Synkopen eine ähnlich wünschenswerte Klarheit zu bieten. Aber gerade der Umstand, daß die Abwärtsauflösung dissonanter Synkopen schon sehr früh praktisch geübt und theoretisch gestützt wurde, längst bevor man gelernt hatte, durch Harmonien die horizontale Richtung zu befruchten, die Harmonien zu Stufen zu erheben und diese endlich zur Diatonie und zum System zu binden, macht uns noch heute die Konsequenz zur Pflicht, den Grund auch dieser Regel (vgl. II, 1, § 12!) doch wieder nur in den Ursachen und Wirkungen des strengen Satzes selbst zu suchen!

Man vergleiche ad Fig. 395 noch folgende Beispiele:

396]

a) J. S. Bach, franz. Suite D-moll. b) J. S. Bach, engl. Suite G-moll.



Auch hier ist es in beiden Fällen die Tonika, die wir bei a) in Takt 2 und bei b) Takt 2 — und zwar nach der in Takt 1 bei a) und Takt 1 bei b) vorausgegangenen V. Stufe — durchaus erwarten, und daher sind uns die Beiträge der harmonischen Bestandteile der I. Stufe willkommen und verständlich, mögen sie auf welchem Wege immer, also auch durch ab- oder aufwärtssteigende Vorhälte gebracht werden.

Und ähnlich:

397]

Mozart, Kl.-Son. K. V. Nr. 333.



Nehmen wir dagegen im Laufe einer zweistimmigen Aufgabe einen beliebigen Ton des C. f., z. B. den Ton c^1 an, so kann uns hier unmöglich der strenge Satz erklären, wer denn überhaupt eben dieser Ton c^1 sei, ob eine Stufe selbst, oder ein harmonischer Bestandteil einer solchen, oder vielleicht gar nur ein Durchgangston innerhalb irgend einer Stufe u. dgl. Daher müßten dissonante Erscheinungen, wie z. B.:

398]



deren Herkunft und Bedeutung an gegebener Stelle der freie Satz uns bis auf den letzten Rest erklären könnte, im strengen Satz ganz unlösliche Rätsel bleiben, und kein Mittel (vgl. II, 1, § 2) könnte uns helfen, diese Rätsel schon hier zu lüften. So greift denn der strenge Satz, um den Ton überhaupt nur irgendwie zu deuten, zu dem einzigen ihm verfügbaren Mittel, nämlich dem der Konsonanz: da er die Dissonanz durchaus nicht selbständig erweisen kann, führt er so notgedrungen dem Ton jeweilig eben nur die ihm gebührende Konsonanz zu!

Ich erinnere dabei an den auf Seite 153 ausgesprochenen Gedanken und wiederhole auch hier: die Konsonanz bedeutet das A priori-Prinzip in der Tonwelt; bietet doch einem Ton die Konsonanz, genau genommen, nur wieder dasselbe, was dieser schon von Natur aus in Form der Obertonreihe gleichsam in seinem eigenen Leibe trägt, gleichviel ob es sich um eine Oktav, Quint, Terz, oder auch nur um die künstlichen Umkehrungen der letzteren Intervalle (Einklang, Quart, Sext) handelt!

So muß denn, um auf unser Beispiel des Tones c^1 zurückzukommen, derselbe unter allen Umständen zunächst erst seine Konsonanz erhalten, bevor über oder unter ihm Dissonanzen, wie 7, 9, 4, 2 u. s. w. (s. Fig. 398), hinziehen dürfen. Im ursprünglichsten Sinne des strengen Satzes kann es also nur Durchgänge geben:

A) im oberen Kontrapunkte

399]





a) b)

3. der Non:

9 9

a) b).

4. der Sekund:

2 2

B) im unteren Kontrapunkte

a) b)

5. der Sekund:

2 2

a) b)

6. der Quart:

4 4

a) b)

7. der Sept:

7 7

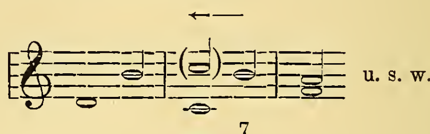
Somit sei nochmals und nachdrücklichst festgestellt, daß es im strengen Satz einen ursprünglichen und eigenen Weg, eine Dissonanz just auf dem Niederstreich, d. h. genau auf dem Kopf des C. f. anzubringen, logischerweise gar nicht geben kann.

Wohl aber unternimmt es der strenge Satz, bei Gelegenheit einer vorausgehenden bestimmten Konsonanz, in Form sozusagen eines Gewaltaktes, gleichwohl die Dissonanz auf

den Niederstreich zu setzen. Dieser Gewaltakt besteht in einer Zusammenziehung zweier Situationen, die ursprünglich Sondersituationen waren:

Und zwar wird im ersten Akt dieses Prozesses, — man denke z. B. an folgendes Bild:

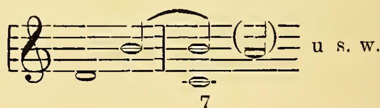
400]



die den Durchgang eröffnende Konsonanz (c^1) gestrichen (s. Klammer), indem mit Recht an unseren Instinkt appelliert wird, der hier die nötige Konsonanz auf dem Niederstreich bereits aus Eigenem zu supplieren in der Lage ist. Dadurch kann die durchgehende Dissonanz auf den freigewordenen Niederstreich nunmehr selbst rücken (s. Pfeil), so daß der Durchgang als solcher zu existieren scheinbar aufhört.

Im zweiten Akt aber wird die geopferte Konsonanz des Niederstreichs mindestens durch die Konsonanz auf dem Aufstreich des zurückliegenden Taktes ersetzt; als Zeichen dieses Ersatzes dient die Bindung — die freilich Identität der letzteren mit dem dissonierenden Ton voraussetzt —, wodurch endlich die sog. Synkope einer Sept:

401]



gewonnen wird — eine Erscheinung, die eine strengere Form zeigt, als Wechselnote und freier Vorhalt, worüber später.

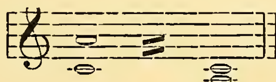
Ist nun so die Erscheinung der Synkope nur als ein Abbreviationsergebnis — der erste elliptische Prozeß im strengen Satz selbst! — aufzufassen, so wird es nunmehr auch möglich, die Frage zu beantworten, weshalb denn die dissonante Synkope im strengen Satze durchaus nur nach

abwärts zu lösen ist. Denn ist die angebundene Dissonanz von Haus aus doch wieder nur eine durchgehende Dissonanz, so bleibt denn auch für sie die Grundregel des dissonanten Durchganges nach wie vor gültig, nämlich die Richtung, in der sie gekommen ist (vgl. II, 2, § 4) auch beizubehalten. In diesem Sinne hängt also die Beantwortung der hier zuletzt angeregten Frage endlich doch nur davon ab, welche Richtung des Durchganges, s. Fig. 399, wir bei der Sept, Quart, Non u. s. w. anzunehmen haben. D. h. plädieren wir z. B. bei der Sept für den Durchgang, wie er bei 1 a) der erwähnten Figur zu sehen ist, so muß die Sept dann im Sinne des von oben kommenden Durchganges nun auch weiter nach abwärts ziehen; gäben wir aber dem anderen Durchgang, wie er dort bei 1 b) zu sehen ist, den Vorzug, so müßte die Sept ihren Weg nach aufwärts fortsetzen; und so mutatis mutandis bei all den dort angeführten übrigen dissonanten Synkopen.

Nichts ist aber einfacher, als auch diese letzte Grund- und Vorfrage zu lösen, wenn man dabei nämlich von dem einzig logischen Gesichtspunkt ausgeht, daß, in Ermanglung einer näheren Orientierung über die Bedeutung des C. f.-Tones, demselben nur eben das möglich vollste, bezw. bezeichnendste Maß von Konsonanz einzuräumen ist, um so mindestens den Augenblick der Konsonanzwirkung für den Ton sozusagen am befriedigendsten zu gestalten.

Was nun die Vorhalte im oberen Kontrapunkte anbelangt, so zieht unser Instinkt bei Entscheidung der Vorfrage nach dem Ausgangspunkt des Durchganges der Sept — s. Fig. 399 1 a) und b) — die Oktav der Sext vor, und zwar einfach schon aus dem Grunde, weil ersteres Intervall (vgl. I, 2, § 11) natürlicher ist, als das letztere, d. i. als die Sext, die nur ein Umkehrungsprodukt ist und letzten Endes gar auf einen anderen Grundton hinweist:

402]



Beim Durchgang der Quart — s. Fig. 399 a) und b) — eignet sich zum Ausgangspunkt des Durchganges die Quint sicher besser als die Terz, da die erstere die Konsonanzgrenze des Grundtones besser als die letztere zieht.

Haben wir bei der Non — s. daselbst 3 a) und b) — zwischen Terz und Oktav zu wählen, so entscheiden wir uns für die Terz, die dem Grundton mehr Harmonie zuführt, als die Oktav. Aus ähnlichem Grunde bevorzugen wir bei der Sekund — s. 4 a) und b) — vor dem Einklange die Terz.

Im unteren Kontrapunkte wird die Vorfrage nach dem Durchgangsbeginn bei der Sekund — s. 5 a) und b) — zu Gunsten des Einklanges entschieden, und zwar aus dem Grunde, weil ja dieser doch mindestens in der eigenen Harmonie des Tones c selbst aufgeht, während die Unterterz a ihn um seine Grundtonhaftigkeit bringt, indem sie ihn gleichsam zur Terz erniedrigt.

Noch drastischer als die Unterterz drückt die Unterquint den vollen Verlust der Grundtonhaftigkeit des gegebenen Tones c^1 aus und daher entscheiden wir uns beim Durchgang der Quart im unteren Kontrapunkt — s. 6 a) und b) — immerhin noch lieber für die Terz als für die Quint.

Der Durchgang der Sept — s. 7 a) und b) — ist vom Standpunkt der Harmoniequantität wohl besser mit der Untersext als mit der Oktav beginnend zu denken: ist das erstere Intervall doch mindestens Umkehrung der Oberterz! (Bei der Sept im oberen Kontrapunkte aber wurde die Obersext zurückgewiesen, und zwar nur weil sie Umkehrung der Unterterz ist.)

Ist nun so endlich aus den angeführten absoluten Gründen der Ausgangspunkt bei den Durchgängen entschieden — 8 vor 7, 5 vor 4, 10 vor 9 und 3 vor 2 im oberen Kontrapunkt; 1 vor 2, 3 vor 4 und 6 vor 7 im unteren Kontrapunkt — so ist damit zugleich die Richtung des Durchganges gegeben, die, wie wir sehen, eine abwärtsgehende ist.

Umgekehrt hätte uns die Wahl der anderen Ausgangspunkte eine aufwärtsgehende Richtung des Durchganges nahelegen müssen; wenn an sich auch sicher möglich, mußten sie aber gerade hier, im strengen Satz, abgewiesen werden. Jedenfalls ist so viel klar, daß die dissonanten Synkopen mit Aufwärtsauflösung keineswegs in den Vordergrund des gegenwärtigen Problems gehören, daß daher der strenge Satz auf sie nur als gleichsam fernere Ausläufer hinweisen darf, die im freien Satz allein am Platz sind, wo sie dann unter Deckung der alle Beziehungen im vorhinein erläuternden Stufen die ihnen eigentümlichen Durchgangswirkungen und Stimmungswerte nur desto wirkungsvoller und sicherer zum Ausdruck bringen können.

Legt aber solchermaßen das Postulat der Abwärtsauflösung der dissonanten Synkopen den Weg von drei Tönen von vornherein durchaus fest, so ist — um schließlich auch diesen Punkt einer endgültigen Lösung vom Standpunkt des strengen Satzes zuzuführen — nun gerade darin zugleich auch der Grund zu erblicken, weshalb, wie oben in § 1 gesagt wurde, von der Note auf dem Aufstreich jederzeit durchaus nur der konsonante Charakter verlangt werden mußte. Denn gesetzt, es würde im strengen Satz eine Dissonanz im Durchgange nun auch auf dem Aufstreich gestattet sein, so müßte man in solchem Falle erst recht zu einer gleich zwei volle Takte umfassenden Einheit gelangen (s. Fig. 386 bei a) in § 1), und zwar in Konsequenz dessen, daß unbeschadet der Dissonanz im Durchgange nun doch auch die Dissonanz der Synkope wieder ihrerseits einen gebundenen weiteren Weg fordert; wäre dann aber eine so weitgehende und in ihrer Unmotiviertheit obendrein unverständliche Einheit nicht im Widerspruch mit dem Hauptpostulat des strengen Satzes nach möglichster Neutralität der Töne? Wollte man nun einer solchen Gefahr eventuell dadurch ausweichen, daß man dann die Synkope plötzlich zu einer konsonanten machen würde (wie in Fig. 386 bei b), müßte man sich nicht für diesen Fall wieder der Verletzung eines anderen dringenden Gebotes schuldig

machen, indem man nämlich die eben im Durchgange begriffene Dissonanz von dem ihr durchaus zukommenden natürlichen Weg nach abwärts, plötzlich und grundlos abgebracht hat?

Unter sämtlichen Lehrern ist Fux der einzige, der dem Schüler das Problem des Verbotes der Aufwärtsauflösung mindestens als solches eingesteht. Auf S. 80 lesen wir: „Ehe ich anfange zu erklären, wie die Dissonanzen aufzulösen sind, muß zuvor gesaget werden, daß eine gebundene Note nichts anders ist, als eine Verzögerung der folgenden Note, welche alsdann gleichsam von ihrer Knechtschafft befreyet, sich wieder in Freyheit befindet. Derowegen sind die Dissonanzen allezeit in die nächste Consonanz, die sich Stufenweise herunter beweget, aufzulösen, wie in folgendem Exempel deutlich ist,

403]



welche Figur also aussiehet, wenn man die Verzögerung aufhebet

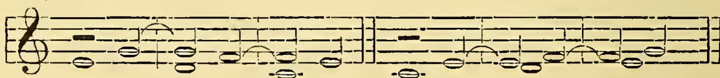
404] V, 7.



Hieraus erhellet, daß es leicht zu begreifen, in was vor eine Consonanz eine jede Dissonanz aufzulösen sey, nemlich in diejenige, welche nach aufgehobener Verzögerung unmittelbar in Thesi des folgenden Tackts gefunden wird. Daher kommt es, daß im Choralgesang, der unten stehet, die Secunda in den Einklang, die Quarta in die Terz, die Septim in die Sext, die None in die Octave müssen aufgelöset werden." Und dazu auf S. 81: Joseph: „. . ., will ich mit Erlaubnis fragen, ob die Verzögerung oder Bindung der Dissonanzen auch im Aufsteigen stattfindet? Denn folgende Exempel scheinen einerley der Sache nach zu seyn.

Tab. V, Fig. 15.

405] 2 3 2 3

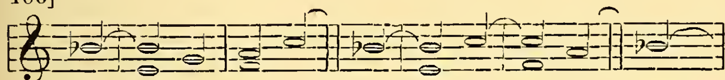


Aloysius. Du wirffest eine Frage auf, die schwerer als der Knoten aufzulösen ist, die du auch itzo als ein Anfänger in dieser

Wissenschaft nicht begreiffen kanst, und derowegen an einem anderen Orte erörtert werden soll. Ob zwar nach Aufhebung der Verzögerung die Terzen einerley im Aufsteigen und Absteigen bleiben, so soll doch, wie gesagt, an seinem Ort erklärt werden, daß einiger Unterschied vorhanden ist. Unterdessen mußt du mir als deinem Lehrmeister glauben, daß alle Dissonanzen in die nächste Consonanz im Herabsteigen aufgelöset werden müssen."

Albrechtsberger versucht das hier in Frage kommende Gebot der Abwärts- bezw. das Verbot der Aufwärtsauflösung nicht erst zu begründen; er dekretiert die Regel vielmehr einfach als selbstverständlich (S. 57) und fügt nur hinzu: „Es ist zwar eine bekannte Sache, daß sich die verminderte Quinte in allen Sätzen gern herab in die Terz auflöst; doch kann es hier nicht sogleich seyn, besonders in der Oberstimme; man muß, wenn sie dort gebunden wird, noch vorhero die kleine Terz, oder kleine Sexte im Aufstreiche nachschlagen," z. B.

406]



a due

NB.



„übel ohne Auflösung herab"

Vgl. dazu auch auf S. 103 folgende Stimmführung in einer Aufgabe des dreistimmigen Satzes:

407]



endlich eine von ihm ausdrücklich wieder als „Lizenz" gebilligte Stelle einer Beethovenschen Aufgabe (vgl. Nottebohm S. 52):

C. f.

408]



wobei nämlich die verminderte Quint gar in einer anderen Stimme aufgelöst erscheint.

Wie man daraus entnimmt, gibt Albrechtsberger auch die verminderte Quint als dissonante Synkope zu, trotzdem deren Lösung

durchaus 2 volle Takte in Anspruch nehmen muß. Gerade dieser Umstand aber mag für uns selbst eben der Grund sein, weshalb wir obige Synkope, die zu einer so breiten Einheit führt, gleichwohl aus dem strengen Satz ausscheiden und sie dem freien überantworten.

Auf S. 75—78 und 100 f. zeigt er — wohl planlos genug, weil eben nur unter anderem — auch die Aufwärtsauflösung dissonanter Synkopen ⁀2—3, ⁀7—8, ⁀7—6, ⁀9—8 für den Gebrauch des freien Satzes.

Ueber die übermäßige Quart s. Zitat unten in § 9.

Bellermanns Zitat über die übermäßige Quart in § 9 und 10.

§ 6

Von einigen Synkopen, die trotz ihrer Abwärtsauflösung entweder ganz verboten oder nur geduldet werden

Indessen erfahren selbst die zur Abwärtsauflösung gebrachten Synkopen — siehe oben A, a) und B, a) — für den Gebrauch des strengen Satzes zunächst noch eine weitere Reduktion, indem eben, trotz ihrer Abwärtsauflösung, eine von ihnen ganz verboten, mehrere andere nur geduldet werden. Und zwar ist verboten ⁀7—8 im unteren Kontrapunkt, während mehr oder weniger geduldet sind: ⁀2—1 und ⁀9—8 im oberen Kontrapunkt und ⁀4—5 im unteren Kontrapunkt. Die Gründe dieser Reduktion sollen nun hier im einzelnen ausgeführt werden.

§ 7

Das gänzliche Verbot der ⁀7—8-Synkope im unteren Kontrapunkt

Das Verbot der Synkope ⁀7—8 im unteren Kontrapunkt gründet sich darauf, daß der Durchgang, dessen mittleren Ton (s. oben § 5) die Sept bildet, mit der Untersext beginnt.

Unter sämtlichen Konsonanzen nämlich, die den Durchgang einleiten können (— es sind das im oberen Kontrapunkt: die Oktav, Quint und Terz bezw. die Dezim vor der Sept, Quart und der Sekund bezw. Non, und im unteren Kontrapunkte: der Einklang, die Unterterz und Untersext vor der Sekund, Unterquart und Untersept —), stellt, wie man sieht, gerade die Untersext ohne Zweifel das ungünstigste Eröffnungsintervall vor. Bedenkt man, daß wir zur Untersext erst auf dem Wege der Umkehrung von der Oberterz gelangen (was schon allein den bedenklicheren Wert des ersteren, eben nur derivativen Intervalls genügend deutlich aufzeigt) und daß außerdem im strengen Satze bei der Syn-

kope der Untersept die Gefahr der Verwechslung mit der Synkope der Obersept sich umsomehr von selbst aufdrängt, als wir bei der letzteren mit Leichtigkeit das so bequeme Intervall der Oktav als Ausgangspunkt des Durchganges supponieren, so findet man in diesen beiden Gründen die Deutung unseres Instinktes, der sich dagegen sträubt, erst den Weg der Umkehrung zu begehen, bezw. der Untersext gar den Vorzug vor der Oktav einzuräumen. Mit anderen Worten: es fällt uns schwer, ja es ist uns unmöglich, eben ohne weiteres die Untersext zu supponieren, was aber (nach § 5) bei der Synkope durchaus unerläßlich bleibt, sofern wir die Richtung des Durchganges feststellen wollen. Der strenge Satz entbehrt somit aller Mittel, uns in erster Linie die Anerkennung der Untersext zwangsweise abzuringen, und damit fällt auch die Synkope ⁀7—8 im unteren Kontrapunkte.

Ganz anders und günstiger aber verhält es sich mit dieser Synkope im freien Satze, wo wir mit Intuition der Logik des Stufenganges folgen und eben daher unter Umständen, da wir diese oder jene Harmonie zu erwarten das Recht haben, auch die nach abwärts sich auflösende Sept in der tieferen Stimme nur als Vorhalt der Oktav der eben erwarteten Harmonie aufs rascheste begreifen können. Und mehr als das: im freien Satze kann eine solche Synkope, ohne irgendwie mißverstanden zu werden, sogar zwischen einer Mittelstimme und einer höheren Außenstimme vorkommen:

409] Schubert, Son. Op. 42.



unbeschadet freilich dessen, daß vom Grundton aus gerechnet die Intervalle dann freilich andere sind. So würden nämlich im obigen Beispiel Schuberts die Synkopen entweder: $\begin{smallmatrix}\frown 9\text{-}8\\ \frown 4\text{-}3\end{smallmatrix}$ vorstellen, und zwar wenn als Grundton der Ton C (I. Stufe) selbst angenommen würde, oder aber $\frown\begin{smallmatrix}7\ \ 6\\ 5\text{-}4\end{smallmatrix}$, wenn die $\begin{smallmatrix}6\\ 4\end{smallmatrix}$-Lage der Harmonie berücksichtigt werden müßte.

Fux (S. 81 f.) widmet dieser schwierigen Frage folgenden Passus: „Aloysius: Ich muß bekennen, daß ich die Septime mit Fleiß ausgelassen. Es kan aber hier kaum eine andere Ursach angeführet werden, als das Ansehen grosser Meister, auf welches man in der Ausübung sehen muß, und wird beynahe keiner gefunden, der die Septime, auf diese Art in die Octave aufgelöset, gebrauchet hätte.

410] Tab. V, Fig. 13.



Man könnte vielleicht sagen, daß die Septime, auf diese Art aufgelöset, deßwegen nicht zu dulten, weil sie in die Octave eine vollkommene Consonanz, von der sie wenig Harmonie erhalten kan, gehet, wenn nicht bey eben diesen Meistern die Secunde, welche die umgekehrte Septime ist, in den Einklang aufgelöset öffters gefunden würde, von welchen eine Dissonanz vielweniger eine Harmonie erhalten kan weil solcher die vollkommenste Consonanz ist. Ich halte davor, daß man sich hierin nach der Gewohnheit berühmter Meister richten müsse. Ein Exempel von der umgekehrten Septime oder Secunde s. Tab. V, Fig. 14.“

411]



Die Übung der Meister im freien Satz als Richterin über die Probleme des strengen Satzes anzurufen, bleibt allezeit, wie ich schon wiederholt sagte, durchaus ein schwerer Fehler. Noch überraschender ist es aber, daß Fux selbst in einer Aufgabe, Tab. VI, Fig. 1 — s. später Aufg. 4 — die leibhaftige Synkope $\frown$7—8 im unteren Kontrapunkt gleichwohl gebraucht und zwar offenbar nur, um der schönen Linie keine Gewalt anzutun.

Wenn auch unbewußt, nähert sich Albrechtsberger der Wahrheit immerhin mehr als Fux, indem er sagt: „daß derselbe (Fux) auf der

nämlichen Seite die Septime unten in die Octav aufzulösen verbiethet, ist zwar zum zweystimmigen Satze ein sehr billiges Verboth; daß sie aber andere berühmte Componisten, als einen Vorhalt des vollkommenen Accords in vollstimmigen Sätzen vielmals schon angebracht haben, ist gar nichts Unbekanntes, z. B.“:

412]

Nr. 1. Nr. 2.

7 — 4 — 2 — 7 — 4 — 2 — oder 7 2

Damit gibt aber Albrechtsberger seiner Ahnung Ausdruck, daß offen bar nur der zweistimmige Satz selbst Ursache des Verbotes sein könnte, ohne dem Ausdruck freilich noch einen bestimmteren Grad verleihen zu können.

Während indessen Fux und Albrechtsberger den Gebrauch der Synkope ⁀7—8 im unteren Kontrapunkt mindestens in den freien Kompositionen billigen (wenn sie auch über den Grund der Zulässigkeit hier, und des Verbotes im strengen Satze sich durchaus noch keine klare Rechenschaft ablegen können), begeht Bellermann den schwersten Fehler, den ein Theoretiker nur begehen kann, indem er das Verbot ohne weiteres auch in die freie Komposition prolongiert (S. 216):

„Die Umkehrung der None, d. h. eine in der tiefsten Stimme vorzubereitende Septime, deren Auflösung die Octave sein würde, ist ihres rauhen Klanges wegen nicht nur im a capella-Gesange, sondern überhaupt in jeder regelrechten mehrstimmigen Musik durchaus verboten.

413]

schlecht schlecht

7 8

Ebensowenig darf das hier beschriebene Verhältnis der Septime zwischen zwei Mittelstimmen stattfinden, obwohl sich hin und wieder einmal bei Anwendung von schnelleren Notengattungen ähnliches

selbst in den Werken der besten Meister findet. Vgl. die vierstimmige Motette Dies sanctificatus von Palestrina Takt 16 (Nr. 1 im ersten Buche der vierstimmigen Motetten). Dergleichen zufällige Ausnahmen dürfen aber nicht nachgeahmt werden, und beeinflussen die strengere Regel nicht im geringsten."

Welch schrecklicher Mißbrauch der Theorie, und umso tadelnswerter, als die Empfindung des Autors ja noch gar nicht einmal hingereicht hat, die Wirkung der verpönten Synkope in den freien Kompositionen für gut und schön zu finden, somit noch im Rückstande ist gegenüber unbestreitbaren Tatsachen des Tonlebens, die bereits ihre Begründung in der erreichten schönen Wirkung haben! Fast fürchte ich, daß Bellermann „den rauhen Klang" sich selbst suggeriert hat, nur um das Verbot irgendwie motivieren zu können.

§ 8

Von der Notwendigkeit der Einschränkung im Gebrauch der ⁀2–1- und –8-Synkope im oberen Kontrapunkt

Der Gebrauch der Synkopen ⁀2—1 und ⁀9—8 ist im strengen Satz aus folgenden Gründen besser einzuschränken:

Erstens führt die Lösung zu den dem strengen Satz weniger zuträglichen vollkommenen Konsonanzen: 1 und 8.

Zweitens ist eben wegen dieser letzteren zugleich auch eine größere Vorsicht in der Stimmführung (vgl. später § 15) geboten, was sich doch immerhin als eine Art Unbequemlichkeit im praktischen Gebrauch der Aufgaben störend bemerkbar macht.

Wichtig ist aber, schon jetzt zu konstatieren, daß gerade in diesen, nur eben mit Maß zu gebrauchenden Synkopen, ein wichtiges Gesetz seinen Ursprung nimmt, nämlich das von der Identität des Auflösungstones. Da nämlich der Einklang und die Oktav mit dem Ton des C. f. identisch sind, führen somit die obengenannten Synkopen, wenngleich auf dem Weg über eine Dissonanz, im Grunde eigentlich zum Ton des C. f. wieder zurück. Welchen Schaden aber diese Tatsache unter anderen schwierigeren Umständen haben muß, wird später im III. und IV. Abschnitt gezeigt werden.

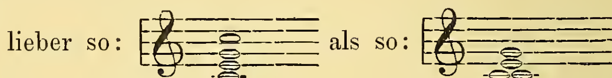
Von der Einschränkung im Gebrauch des strengen Satzes indessen abgesehen, hat man gleichwohl die Verpflichtung, die beiden hier genannten Synkopen voneinander, als eben zwei völlig verschiedene, sehr wohl zu unterscheiden. Es

darf also im strengen Satz ⌒2—1 nicht etwa für eine bloß um eine Oktav tiefer gesetzte ⌒9—8-Synkope angesehen werden. Maßgebend für die Unterscheidung ist lediglich die Stimmführung in den Aufgaben selbst: man hat in diesen die Intervalle ⌒2—1 bezw. ⌒9—8 durchaus nur buchstäblich zu nehmen, genau so, wie sie uns eben von der Stimmführung herangebracht werden!

Wir werden später unten sehen, daß die meisten Theoretiker dazu neigen, ⌒2—1 als in ⌒9—8 mitenthalten zu verstehen, d. h. die Selbständigkeit einer ⌒2—1-Synkope durchaus zu leugnen. Der Grund dieser Meinungsverschiedenheit scheint mir darin zu liegen, daß die Theoretiker in den Einleitungen wohl versprechen, die Aufgaben des strengen Satzes auf einen rein vokalen Standpunkt zu stellen, und auch demgemäß eine passende Entfernung der Stimmen lehren, daß sie hintennach aber ihre ursprüngliche (und so richtig gefaßte) Absicht wie unwillkürlich aufgeben, um den strengen mit dem freien Satz identifizieren, d. h. verwechseln zu können und unter der Suggestion eben des letzteren bereits Stimmenabstände in den Aufgaben zu gebrauchen, die gar nicht mehr vokal, sondern nur instrumental zu verstehen sind. Ist man nun aber einmal dabei, z. B. die Dezim zu überschreiten und bei weiteren Intervallen, wie 11, 12, 13, 14 sich damit zu helfen, daß man sowohl sich selbst als auch dem Schüler suggeriert, die letzteren Intervalle wären eigentlich weniger das, was sie scheinen, als vielmehr 4, 5, 6, 7, die nur in einer höheren Oktave gesetzt sind; oder anders: nimmt man den Abstand zweier Stimmen nur mehr figürlich und nicht in seiner wirklichen Realität, dann freilich muß zwischen den beiden Synkopen ⌒2—1 und ⌒9—8 ein theoretisches Schwanken entstehen. Ist, so muß man sich dann fragen, ⌒9—8 wirklich ⌒9—8, oder vielleicht nur ⌒2—1, und ist umgekehrt ⌒2—1 zugleich auch etwas anderes als eben ⌒2—1? Daß sich aber in dieser Verlegenheit die fehlgehenden Lehrer nun lieber zu der Annahme einer einheitlichen ⌒9—8-Synkope entschließen mit Aufopferung von ⌒2—1, kann auf

zwei Gründe zurückgeführt werden. Der erste Grund besteht darin, daß sie das Intervall der Oktav im strengen Satz wohl für eine immerhin noch geeignetere Konsonanz halten, als den Einklang (zumal im drei- und vierstimmigen Satz, wo er eine bessere Harmonie effektuiert, als eben der Einklang). Kann indessen dieser Standpunkt allein, der dem strengen Satz selbst angehört, doch gewiß nicht bestritten werden, so muß desto energischer aber der zweite Punkt zurückgewiesen werden, der unberechtigterweise vom freien Satz bezogen wird. Die Vorstellung der Dreiklänge nämlich, die im Namen der Stufen des freien Satzes allezeit in uns lebt, führt ganz von selbst dazu, bei diesen als ein weiteres verstärkendes Intervall eher die Oktav als den Einklang anzunehmen: d. h. wir denken uns, wenn wir mitten im freien Satz sind und die Harmonie z. B.: C—E—G erwarten, diese nun

414]



Für unsere Neigung ist eben auch in diesem Falle die bessere, schon durch die Obertonreihe erwiesene Qualität der Oktav maßgebend. Nur hat man noch durchaus nicht das Recht, dieses Gefühl in den strengen Satz hineinzutragen, wo die Stimmführung allein, nicht aber Stufen und sonstige Verstärkungstendenzen entscheiden. Im gegebenen Falle also, d. h. wenn die Stimmführung es eben so mit sich bringt, hat man daher ohne weiteres auch ⁀2—1 anzuwenden, und wenn es — schon nach den Grundsätzen des strengen Satzes allein! — durchaus richtig ist, daß der Einklang hier schlechteren Wert hat als die Oktav, daß sonach auch die Synkope schlechteren Wert hat, deren Lösung zum ersteren Intervall führt, so darf daraus nur erst die Konsequenz einer Unterscheidung zwischen „besser" und „schlechter" im reinen kontrapunktischen Sinne gezogen, nicht aber schon deshalb allein die „schlechtere" Synkope gar in ihrer kontrapunktischen Selbständigkeit negiert wer-

den. Mit anderen Worten: Wer in der Durchführung der Aufgaben am vokalen Standpunkt strengstens festhält und in Konsequenz dessen auch den Abstand der Stimmen als eine unumstößliche Realität anzusehen gewohnt ist, für den muß ⌒9—8 einen materiell völlig anderen und verschiedenen Wert von ⌒2—1 haben, unbeschadet allerdings dessen, daß er in Erkenntnis der hier angeführten Gründe die erstere Synkope der letzteren vorzuziehen und sonst am besten den Gebrauch beider Synkopen nur aufs notwendigste zu beschränken für gut finden wird.

Verzichtet, trotz Stufen, auch der freie Satz durchaus nicht auf die Prinzipien der Stimmführung, so bleibt es denn auch hier dabei, daß ⌒2—1 und ⌒9—8 sicher verschiedene Werte vorstellen, je nachdem sie — wohlgemerkt wieder nur im Sinne einer bloßen Stimmführung! — als Vorhalte zum Grundton oder zur Oktav fungieren, z. B.:

415] S. Bach, franz. Suite C-moll, Sarabande.

u. s. w.

*

nach Es-dur: II — — V — — I

Die Tatsache des ⌒2—1 bei (*) wird durchaus nicht schon dadurch aufgehoben, daß während der Auflösung der Synkope die tiefere Stimme fortrückt (vgl. VI. Abschn.).

Aus dem bereits oben in § 7 zitierten Passus, den Fux der ⌒7—8-Synkope widmet, ist mindestens dieses zu entnehmen, daß er ⌒2—1 als eine eigene Synkope anzuerkennen scheint, die er durchaus nicht mit ⌒9—8 zusammengeworfen wissen will.

Albrechtsberger negiert aber ausdrücklich die Selbständigkeit der ⌒2—1-Synkope im oberen Kontrapunkt, die er vielmehr in der ⌒9—8-Synkope aufgehen läßt. So schreibt er auf S. 57: „die Secunden

resolvieren allezeit in der Unterstimme als Kontrapunct in die Terz um einen halben oder ganzen Ton hinab." Daraus folgt, daß er die Synkope einer Sekund in der Oberstimme nicht anerkennt. Außerdem finden wir auf S. 58 folgende Bezifferung:

416]

NB.

9 8 oder: 9 8

also eine für ⌒9—8 und ⌒2—1 gleichlautende Bezifferung mit einem NB.-Vermerk, der uns erst vollständig klar wird, wenn wir seine Erklärung auf S. 161 lesen: „. . .; die Secunde unten in die Terz, oben in den Einklang aufgelöset. Welches letztere im Beziffern bey den drey- und mehrstimmigen Sätzen allezeit fehlerhaft ist, z. B.:

417]

statt 9 8 / 4 3

9 8 / 4 3 idem 9 8 / 4 3 übel beziffert 4 3 / 2 1

a due

4 3 / 2 1 3 2 1

übel beziffert geht mit

Ich wiederhole diesen Punct wegen der Secunde, den ich schon oben vor der vierten Gattung des zweystimmigen Satzes bey den Dissonanz-Ligaturen der obern Stimme mit einem NB. berührt habe, deswegen noch einmal, damit sich angehende Komponisten von mancher falschen Bezifferung nicht verführen lassen, und sich wohl merken, daß die Secund-Ligatur niemals bey drey- und mehrstimmigen Sätzen könne beziffert werden, wenn eine Oberstimme die Bindung, oder die verzögerte Stimme macht; sondern nur, wenn die Grundstimme verzögert, und um einen halben oder ganzen Ton tiefer gestellt, die Bindung macht, und sich herab in die kleine oder große Terz auflöst. Die None ist zwar der erhöhten Secunde dem Buchstaben nach gleich;

aber in der Begleitung und in der Auflösung nicht" (vgl. auch S. 104 ff.).

Ähnliches lesen wir bei Bellermann (S. 173), der dieses Mal die Spur Fuxens verläßt: „die None ist demnach eine Secunde, die sich je nach der Entfernung ihrer Glieder in die Octav oder den Einklang auflöst, . . . u. s. w." (vgl. dazu auch später S. 215). Und wenn er gleich darauf bemerkt: „die None ist nicht so häufig angewandt worden, als die übrigen dissonierenden Verhältnisse. Im zweistimmigen Satze hat man sie eigentlich gänzlich zu vermeiden," so kann man solchen Hinweis auf die Praxis kaum schon für eine ausreichende Begründung seiner Ansicht über die angebliche Identität von ⁀2—1 und ⁀9—8 annehmen.

§ 9

Ähnlich wie bei dem soeben abgehandelten Synkopenpaar, ist nun auch bei ⁀4—5 im unteren Kontrapunkt schon an sich nur ein geringerer Wert zu konstatieren; denn liegt dieser Synkope der Durchgang 3—4—5 zu Grunde, wobei indessen die Terz leider nur die Unterterz ist, so ist wohl ohne weiteres begreiflich, daß unser Instinkt unter allen Umständen die Quartsynkope im oberen Kontrapunkt bevorzugt, die von einem um so viel günstiger beschaffenen Durchgang, nämlich von: 5—4—3 herstammt. Kommt dazu noch, daß bei ⁀4—5 das Auflösungsintervall eben eine Quint bildet, so ist dann außerdem noch, wegen der mit dem letzteren Intervall immerhin verbundenen Unbequemlichkeiten der Stimmführung, der Wert der genannten Synkope als einer für den Satz zugleich auch technisch gefährlicheren Synkope wieder nur tiefer zu stellen und es empfiehlt sich daher am besten, den Gebrauch dieser Synkope mindestens einzuschränken. b) der Synkope ⁀4 - 5 im oberen Kontrapunkt

Über die übermäßige Quart siehe oben § 5.

Fux gebraucht ⁀4—5 sehr häufig, woraus nun zu schließen ist, daß er keinerlei Bedenken wider diese Synkope hatte.

Anders Albrechtsberger, der (S. 59) zwar ohne weitere Begründung folgenden Gedanken ausspricht: „Diese gebundenen Quarten des untern Contrapunctes sind keine ächten Quarten-Ligaturen, sondern nur eine Begleitung der Secunden-Ligatur, welche in drey- oder mehrstimmigen Sätzen noch dazu genommen werden muß," immerhin aber schon dadurch allein kundgibt, daß er vom Wert dieser Synkope nun sicherlich keine hohe Meinung hatte.

Zu einer übermäßigen Quart, die er in einer Aufgabe — s. hier Aufgabe Nr. 6, T. 10 — setzt, bemerkt er (S. 63): „Das zweyte NB. unten bey f zum h entschuldiget das sonst fehlerhafte Mi contra Fa, weil es im folgenden Tacte nicht in C-dur, sondern in A-moll führt. Außer diesem entschuldiget auch die Strenge und der Zwang dieser Gattung sehr vieles.“ (Vgl. auch Figur auf S. 105 mit Text auf S. 106, Zit. in III, 1, § 10.)

Auch Bellermann (S. 172 f.) meint, ⌒4–3 wäre häufiger als eben ⌒4–5 im unteren Kontrapunkt; und ist die Quarte gar übermäßig, so sei sie wenigstens im zweistimmigen Satze als Synkope im unteren Kontrapunkt nicht gestattet. Über die übermäßige Quart im oberen Kontrapunkt s. Zit. in § 10.

§ 10

Die Formel des Endresultates

Auf diese Weise läßt sich nun endgültig sagen, daß im oberen Kontrapunkt vorzugsweise ⌒7—6 und ⌒4—3, im unteren aber nur ⌒2—3 zu gebrauchen wären.

Der gänzlich unbestrittene Charakter der hier genannten Synkopen aber erklärt sich übrigens aufs allereinfachste wohl schon dadurch allein, daß ja die Auflösungsintervalle bei ihnen eben 3 und 6 sind, die dem Satz so willkommen sind, und sonst keine Stimmführungssorgen verursachen.

Bei der Synkope ⌒2—3 kommt noch dazu, daß sie Umkehrung der (weil vom Durchgang 8—7—6 abstammenden) als original zu betrachtenden Synkope ⌒7—6 ist, und nun mit dieser auch deren besonderen hohen Wert teilt. Wie denn auch darin, um endlich auch dieses zu bemerken, der Grund liegt, weshalb ⌒2—3 im unteren Kontrapunkte unserer Empfindung um so viel plausibler erscheint, als ⌒2—1 im oberen.

Ich sagte schon früher, daß es sowohl dem Wesen als auch der Geschichte der hier in Frage kommenden Regel widerspricht, wenn die Gründe derselben erst im freien Satz gesucht werden. (So tut es leider z. B. Riemann, dessen von der Kunst so verhängnisvoll abwendende Theorien bei passenderer Gelegenheit widerlegt werden sollen.)

Übrigens zeigt ja der freie Satz meistens bereits Prolon-

gationen der Urform; wie will man aber diese in ihrer Eigenheit überhaupt nur verstehen, geschweige in ein System bringen, bevor man sich die Urform in und durch sich selbst klargemacht, was doch nur im strengen Satze geschehen kann? Mit folgendem biete ich nun den Versuch, in einem bescheidenen Auszug die große, übergroße Welt von Varietäten der Synkopenform dem Kunstjünger näherzubringen, wobei gleichsam als deren Ausstrahlungspunkt eben jene Urform anzunehmen ist, die ich mit der obigen Paragraphenreihe hier selbst vermittelt habe. Es versteht sich aber, daß bezüglich der meisten Kategorien eine nähere Erklärung und Ausführung naturgemäß wohl erst in den nächsten Abschnitten geboten werden kann.

1. In erster Linie sei hier die Aufwärtsauflösung dissonanter Synkopen angeführt, deren übrigens bereits in § 5 (vgl. Fig. 395—397 und S. 345) des öfteren gedacht wurde. Die Stufe ist es nämlich im freien Satze, die uns die Durchgänge auch in der Richtung nach aufwärts anzunehmen gestattet, ja anbefiehlt. In diesem Sinne kennt der freie Satz (im Unterschied zum strengen) Synkopen: 7, 4, 2, 9 im oberen, und: 2, 4, 7 im unteren Kontrapunkte, die auch nach aufwärts sich auflösen. Doch stehen diese alle zur Urform der dissonanten Synkope des strengen Satzes durchaus in keinem Verhältnis etwa einer „Ausnahme" (wie es leider in den Lehrbüchern und Schulen schriftlich und mündlich gelehrt wird), sondern sie stellen wohlgemerkt nur neue Lösungen eben neuer, dem strengen Satze selbst noch durchaus fremder Situationen dar. Anderseits aber darf man sie ebensowenig neben die Abwärtsauflösung von vornherein koordiniert setzen, wie es z. B. Riemann tut. Denn die Situationen rangieren untereinander, und niemand kann leugnen, daß die zu Lehrzwecken mit Absicht konstruierten Situationen einer Synkopenaufgabe des strengen Satzes sicher primitiver sind, als solche des freien Satzes. In diesem Sinne muß der Abwärtsauflösung im ersteren psychologisch wohl der Vorrang einer Urform gegenüber der Aufwärtsauflösung im letzteren eingeräumt

werden! Möchten doch endlich die Lehrer aufhören, hier von „Regel“ und „Ausnahme“ zu sprechen, oder mindestens sich daran gewöhnen, in beiden Erscheinungen gleichsam zwei Zweige zu erkennen, die demselben Stamm (des Durchganges!) entblühen, von denen aber der eine jünger ist als der andere.

2. Wird im freien Satze die Harmonie des Drei- bezw. Vierklanges auch in deren Umkehrungen als: $\substack{6\\3}$, $\substack{6\\4}$ bezw. $\substack{6\\5}$, $\substack{4\\3}$ und $\substack{4\\2}$ begriffen (vgl. Bd. I, § 98, 106), so versteht sich von selbst, daß somit dort auch der *materielle* Inhalt einer dissonanten Synkope besser verstanden wird, und zwar als eines Vorhaltes eben zu einem $\substack{6\\3}$-, $\substack{6\\4}$-, $\substack{6\\5}$-, $\substack{4\\3}$- und $\substack{4\\2}$-Akkord. Rechnet man dazu noch die Möglichkeit der Aufwärtsauflösung und des chromatischen Ganges, so ergeben sich in diesem Sinne dort als zur Vorbereitung tauglich wiederum neue Intervalle, die der strenge Satz noch nicht zulassen konnte, z. B. 4 vor 5, 6 vor 7 u. dgl. Darüber mehr in den späteren Abschnitten. —

Um aber die Varietäten der dissonanten Synkope besser zu überblicken, ist es ratsam, sich noch einmal zu vergegenwärtigen, wie die Urform aus drei Elementen besteht: das erste bildet der Ton auf dem Aufstreich, der zur Vorbereitung des Vorhaltes dient; das zweite stellt eben derselbe Ton im Augenblick vor, da er auf dem Niederstreich fortgesetzt (übergebunden) wird; das dritte Element ist endlich das der Auflösung auf dem schwachen Taktteil. In diese Elemente dringt nun der Geist der Varietät ein, um sie in dieser oder jener Hinsicht einzeln oder insgesamt umzugestalten.

3. Ich beginne mit dem Varietätsgrund *der Zeit*. Sieht nämlich der freie Satz von der rhythmischen Starrheit des C. f. ab, so gelangt er von selbst dazu, statt der Halben der Urform: auch beliebig andere und *verschiedene Zeitwerte* zu gebrauchen. (Darüber wird schon das nächste Kapitel Ausführlicheres bringen.) Wie immer

aber diese Werte gesetzt werden, so lassen sie sich nur dann künstlerisch richtig nachempfinden und — worauf es im freien Satze schließlich noch mehr ankommt — zugleich auch richtig vortragen, wenn man ihre jeweilige Abweichung von der Urnorm (der gleichen Halben) ins künstlerische Bewußtsein aufgenommen hat.

4. Ein anderer Varietätsgrund, der die Synkope ähnlich wie die Zeit umzugestalten vermag, ist der harmonische Charakter in den einzelnen Elementen. In Anwendung dieses neuen Varietätsgrundes auf die einzelnen Elemente gelangen wir zu folgenden Resultaten:

a) Die Vorbereitung darf im freien Satz bereits auch dissonanten Charakter annehmen, im Gegensatz zum strengen, wo sie durchaus nur konsonanten haben muß. Eine solche Dissonanz stammt meistens aus dem Durchgang, der von der Stufe seine Notwendigkeit und Rechtfertigung bezieht (vgl. oben Fig. 387, in Bd. I Fig. 249, T. 1—2, Fig. 251, T. 9—10), wenn nicht anders gar eine Ellipse (s. unten sub 5) zugrunde liegt. Hierher gehören auch Fälle, von denen z. B. Em. Bach — vgl. seine „Lehre vom Accompagnement" Kap. XXVI — als von „rückenden Noten" spricht, die er daselbst § 1 folgendermaßen definiert: „Durch Rückungen wird die gewöhnliche Harmonie entweder vorausgenommen, oder aufgehalten." Aus seinen Beispielen seien hier folgende zitiert:

418]



b) Der Ton auf dem Niederstreich kann im freien Satz auch in einem völlig anderen Sinne konsonant sein, als es noch bei der konsonanten Synkope des strengen Satzes der Fall ist. Da nämlich der erstere im Gegensatz zum letzteren auch deutlich definierbare Vorhalte zu Vierklängen kennt (s. oben sub 2), so bringt er demgemäß unter Umständen auch z. B. eine Oktav als Vorhalt vor der Sept, bezw. bei Zugrundelegung der Aufwärtsauflösung eine Sext vor der Sept u. dgl. Ebenfalls aus Em. Bachs bereits sub a) zitiertem Werk sei hier ein Beispiel dafür angeführt (Kap. XXV, § 8):

419]

7
5

Dazu gehört auch z. B. beim Doppelvorhalt: ${}^{6}_{4}-{}^{5}_{3}$ des freien Satzes die Erscheinung des Sextvorhaltes vor der Quint des Dreiklanges. Doch ist es in einem solchen Falle noch durchaus nicht gestattet, schon von einer dissonant gewordenen Sext (s. oben S. 173) oder einer „Scheinkonsonanz" (Riemann) zu sprechen. Denn in Wirklichkeit sind es nur das Bewußtsein und die Voempfindung der Stufe selbst (bezw. der nachfolgenden Harmonie überhaupt), die den in Frage kommenden Vorhaltscharakter um so viel nachdrücklicher umschreiben. Daraus allein aber, daß man bei ${}^{6}_{4}-{}^{5}_{3}$ auch den konsonanten Sextvorhalt — über Weisung der vorausgeahnten Harmonie! — ebenso deutlich, wie den dissonanten Quartvorhalt, und zugleich beide Vorhalte als solche wiederum deutlicher empfindet, als es im strengen Satz überhaupt möglich ist, darf noch lange nicht die ungeheuerliche theoretische Konsequenz gezogen werden, die darin gipfelt, daß lediglich zuliebe der (im freien Satze naturgemäß) gesteigerten Deutlichkeit die Konsonanz einer Sext gar als eine Dissonanz angenommen werden soll!

Müßte man es denn nicht ebenso mit allen anderen möglichen Konsonanzen halten und sie in dem Augenblick schon als Dissonanzen ausgeben, da sie zur Funktion eines Vorhaltes überhaupt aufgerufen werden, also auch z. B. in einem Fall, wie der folgende?

420] Haydn, Sonate As dur.

(*)

(5—6)

As dur: I —— IV — V — I — IV —

tr

u. s. w.

V —— I

So meine ich denn, daß man auch beim Sextvorhalt sich allezeit nur eben mit der Empfindung des Vorhaltes zu bescheiden hat, wobei dessen konsonanter Charakter aber als solcher durchaus zu belassen ist. Widrigenfalls man sonst auf die abschüssige Bahn der Theorien Riemanns gerät, der — s. seine Harmonielehre, zweiter Teil, § 25 — durch Mißverständnis und Übertreibung eines an sich richtigen Grundgedankens: „Dissonanz ist also ganz allgemein: Störung der Einheit der Klangbedeutung durch fremde Elemente“ (S. 138) konsequenterweise leider bis zur vollständigen Verkennung und Verfälschung von dem Künstler selbst allezeit nur als selbständig und konsonant geltenden Klangwerten gelangt und diese einfach für dissonant proklamiert (s. z. B. S. 139: „Erst der in seiner Beziehung zu anderen vorgestellte, d. h. seinem logischen Zusammenhange nach verstandene Akkord ist Konsonanz oder

Dissonanz. Wir werden daher einsehen, daß es möglich oder vielmehr notwendig werden kann, einen Durakkord oder einen Mollakkord als Dissonanz zu verstehen“, oder S. 140: „Wenn eine Harmonie erst ihren vollen ästhetischen Wert durch Beziehung auf eine Tonika erhält, d. h., wenn die Unterscheidungen des schlichten und Gegenquartklanges nicht leere Namen, sondern kurze Formeln für gewisse Funktionen der Harmonien im musikalischen Satzgefüge sind, so wird ja doch jeder Klang, der nicht selbst Tonika ist, eigentlich nicht als er selbst, sondern vielmehr im Sinne desjenigen Klanges gehört, welcher Tonika ist, das heißt: eigentlich ist nur der tonische Akkord selbst absolute Konsonanz“). Wohin aber, frage ich, muß man gelangen, wenn man jede „Beziehung“ als solche, d. h. nur weil es eine Beziehung überhaupt ist, schon als zureichende Ursache — der Dissonanzwerdung erklären wollte? Müßte man sich nicht folgerichtig wegen ihrer unleugbaren, durch die Obertonreihe doch hinreichend erwiesenen „Beziehung“ zum Grundton auch dessen Quint für eine Dissonanz ausgeben? Und ist nicht endlich das, was man eine „Beziehung“ nennt, in Wahrheit erst bloß eine Form unseres Denkens (ähnlich wie „Zeit“ und „Raum“), und keineswegs eine objektive Realität? Wie sollte aber eine „Form unseres Denkens“ gar über das Naturereignis der Konsonanz so viel Macht haben, deren innerstes Wesen umzuändern?! Hiermit sei also nachdrücklichst davor gewarnt, der fixen Idee der „Beziehung“ zu erliegen (wie wir es bei Riemann finden), und dissonante Akkorde dort zu hören, wo nur konsonante walten, die nun einmal, wie alle Dinge der Welt, freilich auch ihre „Beziehungen“ unterhalten!

c) Endlich kann auf dem Aufstreich, der die konsonante Auflösung der dissonanten Synkope bringen soll, auch eine Dissonanz erscheinen. Wie dieses meistens mit einer Ellipse zusammenhängt, wird unten sub 5 gezeigt werden.

Fügt man nun zu den soeben sub a, b und c geschilderten Varietäten noch die Freiheit der Auflösung nach

aufwärts, der chromatischen Gänge, der Modulationen überhaupt usw. hinzu, so steigert sich schon dadurch allein die Zahl der Kreuzungen innerhalb aller dieser Varietäten wohl ins Unermeßliche. Ein Beispiel möge dieses veranschaulichen. So schreibt Brahms statt:

421] Symphonie Nr. 1, Einleitung.

♮5—♭5
I — ♯I — II ♯3—♮3 —— (VII) ——

C-moll: Orgelpunkt auf: I ——

u. s. w.

V (folgen: I—VI—IV—♯IV)
—— V

in synkopierter Form nun so:

422]

f espress. e legato

u. s. w.

Wir entnehmen daraus: Der Grundton der I. Stufe selbst, c^2, fungiert als Vorhalt des Tones cis^2 (beim letzten Achtel des ersten Taktes) als des Grundtones der ♯I. Stufe,

wobei der Schritt ein chromatischer ist; eben der letztere dient wiederum als Vorhalt des nachfolgenden Grundtones der II. Stufe, d^2, und zwar als ein konsonanter Vorhalt ⁀5—6. Der nächste Vorhalt ist beim ersten Viertel des dritten Taktes zu finden und lautet 3 ⁀| 4—5; darauf folgen 5 ⁀| $6^{\flat}$—$6^{\natural 3}$, 6 ⁀| 7—8 usw., also Synkopen mit Aufwärtsauflösung und chromatischen Gängen (vgl. oben sub 2).

5. Ferner unterliegt die Synkope Veränderungen aus dem Gesichtspunkte der *Elision*:

a) So kann nämlich die *Vorbereitung* elidiert und die Dissonanz auf den guten Taktteil auch ohne solche gesetzt werden. Es entstehen dadurch *dissonante* Akkorde, bei denen unter Umständen immerhin eine bloß *stillschweigende Vorbereitung* durch die vorausgegangene Harmonie (vgl. Bd. I, Fig. 351) wohl angenommen werden kann, sonst aber die scheinbar frei auftretende Dissonanz nur als mittlerer, deutlich fixierter Teil eines *latenten Durchganges* (vgl. oben Fig. 399) aufzufassen ist. Im letzteren Falle ist eben aus der Harmonie selbst jene Konsonanz zu ermitteln und zu supplieren, die den Durchgang eröffnet. Auf diese Weise gelangen wir nun zu den sog. *freien Vorhalten*, und vielleicht ist auch die letzte Entstehungsursache der *Vierklänge* überhaupt (vgl. Bd. I, § 99) am schicklichsten durch die Elision einer Vorbereitung, bezw. einer den Durchgang eröffnenden Konsonanz zu erklären.

Wenn z. B. Brahms in der IV. Symphonie (letzter Satz) schreibt wie folgt:

423]

Bl.

Str.

u. s. w.

so sehen wir hier Grundton um Grundton mit seinem Septakkord versehen (auf E, Fis, G, A), wobei wir eine stillschweigende Vorbereitung, schließlich aber auch einen Durch-

gang annehmen können, dessen konsonantes Eröffnungsintervall eben elidiert wurde. (Die Auflösungen freilich verlaufen ganz regelmäßig.)

b) Auch kann im freien Satz mit der Auflösung sich derart noch ein zweiter Akt selbständiger Art vermischen, daß jene dadurch verhindert wird, mindestens so rein, wie im strengen Satz, in Erscheinung zu treten.

Und zwar kann dabei, wenn gleichzeitig eine andere Stimme fortschreitet, der konsonante Charakter der Auflösung noch immer gewahrt bleiben (vgl. oben Fig. 415), worüber übrigens im Abschnitt über die Mischungen Ausführliches mitzuteilen sein wird.

Oder: es wird die Auflösung, indem man sie unvermittelt in eine zweite Dissonanz aufgehen läßt, scheinbar völlig um den konsonanten Charakter gebracht. Im letzteren Fall spricht man oft von einer sog. Vorbereitung der Dissonanz durch eine Dissonanz, während in Wirklichkeit der Akt der konsonanten Auflösung der ersteren implicite der zweiten Dissonanz mitgegeben ist, — wenn auch freilich der Rhythmus der Urform dabei verwischt und gleichzeitig (der Erklärung halber) eine Reduktion des mehrstimmigen Satzes auf einen bloß grundlegenden dreistimmigen vorgenommen wird. So steht z. B. hinter der Kette von Septakkorden in Fig. 296 des Bandes I (Takt 2—3) folgende grundlegende Stimmführung, wobei ich die elidierten Auflösungen eingeklammert habe:

424]



Und mehr als das: der Stufengang, über den der freie Satz verfügt, macht uns die Elision der konsonanten Auflösung auch noch in Fällen deutlich, wo von einer solchen

Vorbereitung scheinbar kaum noch die Rede sein kann. Schreibt z. B. Beethoven in op. 59, Nr. 1 (erster Satz):

425]

Vl. I
Vl. II
Viola
Vcl.

u. s. w.

C-dur: VI$^{7}_{\sharp 3}$ — V$^{\natural 7}$

so ist nach VI^7 hier implicite die II. Stufe zu denken (vgl. Bd. I, § 127), die — man beachte das Chroma der Terz! (Bd. I, § 139) — als Trägerin sowohl der konsonanten Auflösung (g nach f) als zugleich auch der Vorbereitung der nächsten Sept (V^7) anzusehen ist. (Vgl. oben dazu Fig. 35 bis 38 und Erklärung insbesondere auf S. 75!)

6. Die Möglichkeit der Elision bei der Vorbereitung oder Auflösung dissonanter Synkopen auf dem guten Taktteil, sowie die Möglichkeit der Veränderung des harmonischen Charakters in allen Elementen der Synkope führen ganz folgerichtig dazu, die Urform schließlich bloß auf eine Verkettung von schwachem und starkem Taktteil, also auf eine bloß rhythmische Form zu reduzieren, die sich dann mit der Form der konsonanten Synkope des strengen Satzes selbst durchaus berührt (vgl. oben Fig. 391). Diese Reduktion auf einen bloß rhythmischen Kern mag nun — soweit ein System in eine solche Fülle überhaupt nur hineinzubringen möglich ist — als die letzte Verwandlung der Urform betrachtet werden.

Hierher würde ich also zählen z. B.:

426] Beethoven, Sonate Op. 27 Nr. 2, Allegretto.

fp

u. s. w.

Ohne Zweifel steht hier die bloß rhythmische Wirkung der Synkopenform im Vordergrund und, wenn man will, damit auch die Wirkung der Antizipation (s. das dritte Viertel des ersten Taktes: Ges), die freilich aber letzten Endes (s. S. 252 ff.) vom Durchgang (F—Ges) — der „Rückung" Em. Bachs (s. S. 361) — herrührt. Was die Stufen bei diesem Beispiel anlangt, so kann man ihren Gang als: I—V—I definieren, wenn man nicht noch lieber sich etwa dazu entschließen will, zunächst vom Ton As (der Quint der I. Stufe, s. Takt 1, bei der linken Hand) abzusehen, um so zu:

I—II—V—I

in Takt: 1, 2, 3, 4 zu gelangen; es könnte dann As gar als Orgelpunkt betrachtet werden.

Noch lehrreicher ist das nachfolgende Beispiel:

427] Daselbst.

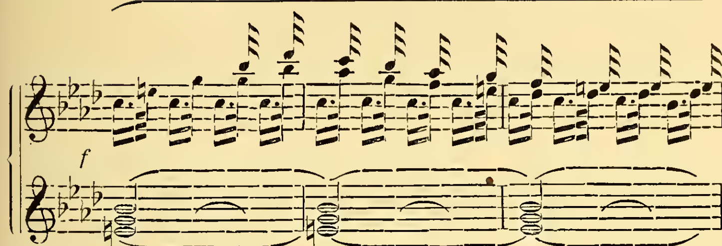
Des-dur: $VI^{7}_{\natural 3}$ — $II^{7}_{\natural 3}$ — $V^{\flat 7}$ — $I^{\flat 7}_{3}$ — IV —
(B — Es — As — Des — Ges —)



Echte, durch eine Konsonanz vorbereitete und nach abwärts aufgelöste Synkopen finden wir hier in Takt 6 (⌒7—6 zum Grundton As $\frac{6}{4}$, bezw. ⌒4—3 zur Stufe Des selbst) und in Takt 8 (⌒4—3 zum Grundton Ges) vertreten. Die übrigen Synkopen dagegen zeigen eine Abwandlung der Urform, die man nur verstehen kann, wenn man den Stufengang beachtet. Denn ist es im Grunde das jeweilige dritte Viertel, das (hier freilich nebst dem Niederstreich) zur Harmonie bezogen werden muß (s. die punktierten Linien), so wird mindestens in diesem Sinne scheinbar selbst noch die Urform gewahrt, bei der ja ebenfalls erst der Auflösungston auf dem Aufstreich es ist, der die eigentliche Harmonie (zum C. f.) vervollständigt; mit noch mehr Recht aber hat man die hier in Frage kommenden Synkopen in die Nähe der bloß auf rhythmischem Grunde ruhenden zu bringen, wenn man bedenkt, daß es hier nur die Grundtöne der Vierklänge sind (d. i. die Töne B, Es, As, Des und Ges), die die synkopierte Form erhalten, nicht aber die wirklichen Dissonanzen (s. bei der linken Hand die Septen der Vierklänge: as, des, ges, ces), denen doch allein nach der Regel, statt den Grundtönen, die Synkopenform gebührt hätte. (Wegen der Art der Folge aber bei den Dissonanzen s. oben S. 367, Fig. 424.)

Indessen ist es dort, wo die Synkope bloß ihren rhythmischen Kern hervorkehrt, nicht immer durchaus notwendig, daß die Bindung von einem schwachen zum starken Taktteil auch noch optisch durch den Bindebogen wirklich zum Ausdruck gebracht werde. Aus dem Sinn der Stelle ist dann der letztere vielmehr aus eigenem zu ergänzen. So schreibt z. B. Haydn:

428] Andante con Variazioni.





u. s. w.

um damit folgende Melodie auszudrücken:

429]



Man beachte nun, wie nach Ergänzung der Schreibart durch Bindungen die wahre rhythmische Stellung der Töne sich ganz anders offenbart!

Zeigt doch übrigens folgendes Beispiel:

430] Beethoven, Sonate Op. 110.



G-moll: I — V$^{4-3}$ — I$^{\sharp\natural 7}$ — IV$^{9-8}_{4-3}$ —
(G — D — G — C —



daß es sogar Pausen sein können, die, weit davon entfernt, wirkliche Pausen zu sein, vielmehr die Wirkung auch wieder von Bindungen in sich tragen und beanspruchen! An den Stufen gemessen, stellen ja hier eigentlich schon die ersten Sechzehntelakkorde der jeweiligen $^3/_{16}$-Gruppen des Basses bald auf- bald abwärts sich auflösende Synkopen vor; so kommt denn außerdem hinzu, daß auch noch in den Pausen der jeweilig vorausgegangene Ton der Melodie fortklingend, oder was dasselbe: synkopiert gebunden, anzunehmen ist. Ganz deutlich geht das insbesondere aus jenen Stellen hervor, wo die Melodie den vorausgegangenen Ton sogar noch nach der Pause wiederholt, z. B. bei h^1, es^2. Der Vortragende muß daher wohl ganz besonders darauf achten, daß er hier den verborgenen Sinn von Synkopen, trotz der Schreibart der Pausen und über diese hinweg, nun auch wirklich zum Ausdruck bringe! —

Sofern nun der Rhythmus allein in Frage kommt, ist aber außerdem dringend zu beachten, daß in einer zwei- bezw. vierteiligen Taktart u. s. w. Formen wie oder wohl als Synkopen zu betrachten sind; daß dagegen nicht schon als Synkope in einer dreiteiligen Taktart die Bindung des zweiten und dritten Viertels, z. B. gelten darf, da gegenüber dem ersten Viertel wohl erst die beiden letzteren zusammen den schwachen Taktteil repräsentieren.

So bietet das folgende Beispiel:

431] Haydn, Streichquartett D-dur (Payne, Nr. 155).

echte Synkopen; dagegen sind in dem folgenden Beispiel:

Haydn, Streichquartett D-dur, Menuetto (alla Zingarese), Payne, Nr. 93.

432]

auch Bindungen vom zweiten und dritten Viertel (♩) enthalten, die noch keine Synkopen vorstellen. Vgl. dazu insbesondere den mit unnachahmlicher Virtuosität festgehaltenen Rhythmus: 6/8 : ♪♩♪♩ | ♪♩ ♪♩ | in Schuberts „Des Fischers Liebesglück", der durchaus noch keine Synkope vorstellt. Über „Hemiolen" (z. B. in 3/2 : 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥) vgl. Lexikon von Koch-Dommer, oder Riemann. —

Wenn wir nun endlich das Resultat im ganzen hier zusammenfassen, so bedeutet die dissonante Synkope des strengen Satzes die Urform aller möglichen Formen von Dissonanzen des freien Satzes, die auf dem guten Taktteil durchgehen, und sonst noch vieler anderer abgeleiteter Erscheinungen; und wenn die Urform, entsprechend dem Milieu des C. f., zunächst wohl nicht anders, als erst nur an die strengsten Voraussetzungen geknüpft erscheinen darf, so widerspricht ihr schon deswegen allein der freie Satz durchaus noch nicht, wenn er aus eigenen, stärkeren Gründen die Voraussetzungen mildert, und eventuell nur eben den Kern der hier in Frage kommenden Erscheinung beibehält [1]).

Wie sich aber die Wechselnote von der dissonanten Synkope unterscheidet, ist dem Bild in Fig. 243 oder Fig. 332 leicht zu entnehmen: Insofern nämlich auch bei der Wechselnote die Dissonanz auf dem Niederstreich zu stehen kommt, ist ihre Ähnlichkeit zur dissonanten Synkope ohne Zweifel eine begründete; dadurch aber anderseits, daß bei der Wechselnote die die Dissonanz umgebenden Konsonanzen verschieden sind und auch die Bindung entfällt, nähert sich ihr Typus entschieden wieder mehr dem der einfachen durchgehenden Dissonanz.

Wohl zu weit geht Cherubini, der ohne jedes Argument dekretiert (S. 24, 4. Regel): „Im zweistimmigen Contrapuncte der gegenwärtigen Gattung muß man sich so viel als möglich enthalten, die

---

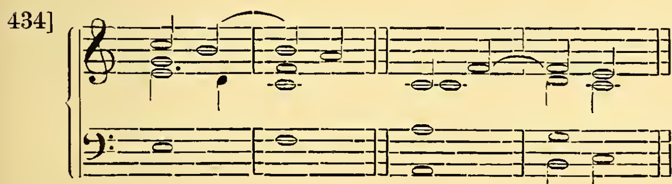
[1]) Nebenbei bemerkt, ist eben dieses der Sinn des durch Henschel überlieferten technischen Winkes von Brahms: „Und dann keine schweren Dissonanzen auf unbetonten Taktteilen, bitte! das ist schwach. Ich selbst bin sehr für Dissonanzen, aber in betonten, schweren Taktteilen, und dann löse ich sie leicht und allmählich auf."

Quarte und None anzuwenden. Man muß ihnen die Septime vorziehen, wenn der Contrapunct in der Oberstimme; — die Secunde, wenn er in der unteren Partie liegt.“ Das ist freilich richtig, aber es ließe sich schon aus rein künstlerischen Gründen mehr Achtung vor einem Problem denken, das sicher eines der schwierigsten und wichtigsten in unserer Kunst bleibt.

Hierher gehört auch die Bemerkung Bellermanns betreffs ⁀4—3 im oberen Kontrapunkt (S. 130): „der Tritonus und die Umkehrung desselben, die verminderte Quinte, sind von den alten Componisten nur in seltenen Fällen als wirkliche Dissonanzen auf arsis gebraucht worden. Ihre Anwendung wäre nach den weiter unten (2-stim. Cp., 4. Gattung) auseinandergesetzten Regeln, a) zweistimmig, wie hier:

433]


b) mehrstimmig, d. h. mit begleitenden Stimmen, diese:

434]


In den streng kirchlichen Meisterwerken des XVI. Jhd. findet man diese Art indessen selten.“ Vgl. das auf S. 337 dagegen Gesagte.

Anfang

§ 11

Wie in den Aufgaben der zweiten, darf auch in denen der vierten Gattung im ersten Takt eine halbe Pause gebracht werden. Konstruktion des Anfanges

Daß sodann aber der Aufstreich konsonieren muß, ist schon wegen der Synkope erforderlich.

Welcher Erweiterung im Praktischen indessen auch dieser Grundsatz noch fähig ist, werden wir bei Gelegenheit desselben Problems im dreistimmigen Satze an zwei Aufgaben von Fux zu zeigen in der Lage sein.

Mitte

§ 12

Bevorzugung der dissonanten Synkopen vor den konsonanten

Im allgemeinen sind die dissonanten Synkopen den konsonanten vorzuziehen.

Es ist dafür nicht so sehr der spezifische Reiz der dissonanten Ligatur allein maßgebend, sondern mehr noch ihr besonderer rein technischer Wert für die Stimmführung des Kontrapunkts selbst, die durch ihre öftere und geschicktere Anwendung an fließendem und geschmeidigem Charakter nur gewinnen kann. (Es ist damit genau so, wie mit dem Gebrauch der durchgehenden Dissonanz in der zweiten Gattung, vgl. II, 2, § 8).

Auf diese Weise ist dem Schüler Gelegenheit geboten, eine neue Quelle von für die Stimmführung bedeutungsvollen Wirkungen kennen zu lernen.

Kein Zweifel, daß die Notwendigkeit der Bindungen die Stimmführung schwieriger gestaltet, desto mehr aber hat man sich dann angelegen sein zu lassen, die schöne Linie des Kontrapunkts gleichwohl im Auge zu behalten.

Will man dem verborgenen Sinn der Entwicklungsgeschichte unserer Kunst näherkommen, so empfiehlt es sich, gerade in der dissonanten Synkope ein technisches Mittel rein musikalischer Kausalität zu sehen, wie ein ähnlich geeignetes für den Tonsatz der Vokalepoche kaum wieder gefunden werden könnte. Auf der instinktiven Suche nämlich nach technischen Mitteln, die die Länge des Tonsatzes (vgl. darüber insbesondere Bd. I, Anm. auf S. 209 ff.) dehnen sollten, und inmitten einer Stimmführung, die (außer den eigenen Gesetzen) sonst noch keinerlei höhere Notwendigkeit aufwies, bot sich dem künstlerischen Sinn im Zwang der Vorbereitung und Auflösung einer Dissonanz ein durchaus willkommenes Mittel, das mindestens von Harmonie zu Harmonie eine Art musikalischer Kausalität und Notwendigkeit vorzutäuschen vermochte. Lag ähnlich übrigens auch schon im allereinfachsten Durchgang ein

Keim solchen Zwanges zur Fortschreitung — stets behalte man das Problem der Entwicklung der Länge im Auge, wenn man dem Wesen und der Geschichte unserer Kunst nachforscht! —, so ist es klar, daß der Zwang der dissonanten Synkope als eine unvergleichlich stärkere und zwingendere Wirkung empfunden werden mußte.

Letztere Wirkung einer musikalischen Kausalität blieb der dissonanten Synkope naturgemäß nun auch in der Instrumentalmusik treu. Auch in dieser, ja selbst in der vorgeschrittensten, erscheinen die Harmonien desto inniger, scheinbar notwendiger verkettet, je drastischer und fremder ein Ton der einen Harmonie sich gleichsam in den Leib der anderen nachfolgenden einhakt. Für die höhere Notwendigkeit des Tonsatzes und der Länge sorgten dann noch die Stufen (und was aus ihnen kommt: Tonalität, Chromatik, Modulation u. s. w.) und die Form! Bedenkt man, daß der Künstler aus den Händen der Natur nur den Durdreiklang (vgl. Bd. I, § 8 ff.) zu empfangen in der Lage war, so muß man über das schöpferische Vermögen der Menschen staunen, die auf so bescheidener Basis einen so stolzen Bau der musikalischen Kunst aufzuführen und ihr so starke, hohe Notwendigkeiten mitzugeben vermochten! In eben diesen Notwendigkeiten ganz eigener Art besitzt die Musik nicht weniger „Logik", als die Sprache oder die anderen Künste! Man hat so allen Grund, wie man sieht, unter sämtlichen Künsten gerade die musikalische am höchsten zu stellen, die für die Selbständigkeit menschlichen Schaffens ein so stolzes Zeugnis ablegt!

Man kann darauf sehr wohl Fuxens Außerung auf S. 83 beziehen: „da aber durch die Bindungen die Musik nicht wenig Anmuth erhält, so ermahne dich, nicht nur die drey übrigen Choralgesänge auf diese Art zu setzen, sondern auch in andern dergleichen schlechten Gesängen dich sehr fleißig zu üben, indem man niehmahls zu fleißig darinnen seyn kan." Vgl. überdies auch auf S. 136: „Befleißige dich überdiß, daß du bald in dieser bald in jener Stimme Bindungen anbringest; denn es ist unglaublich, wie viel Anmuth die Melodie dadurch erhält, auch verursachet solches, daß fast jede Note, welche eine besondere Bewegung hat, dem Gehör deutlich eingespielet wird,

welches ich nicht nur von dieser Art der Composition, sondern auch von allen andern will gesagt haben."

Auf S. 103 zum dreistimmigen Satz derselben Gattung lesen wir bei Albrechtsberger: „Die übrigen Tacte können im Niederstreiche eine Consonanz- oder Dissonanz-Ligatur (welche letztere besser sind, wenn sie oft angebracht werden) haben." Außerdem versäumt er nicht (auf S. 62) zu fordern: „Der gute Gesang muß hier ebenfalls beobachtet werden."

Aus anderer Gegend weht der Wind bei Cherubini (s. S. 23, Ex. 72): „Wenn man die Dissonanzen nicht anwendet, so läuft man Gefahr, Octaven- und Quintenfolgen zu schreiben." Wir werden bald sehen, welche Bewandtnis es mit dem Sinn dieser Regel hat (vgl. später § 15), jedenfalls trägt zugleich auch sie mindestens einen technischen Grund herbei, im Gebrauch des strengen Satzes die dissonanten Synkopen höher als die konsonanten zu bewerten.

§ 13

Bevorzugung der unvollkommenen Konsonanzen

Wie sonst überall in den Aufgaben des strengen Satzes, haben nicht minder auch hier die unvollkommenen Konsonanzen eine bessere Wirkung, als die vollkommenen.

Wie ich schon sagte, beruht eben darauf zum größten Teil auch die Zurücksetzung der Synkopen: ⌒2—1, ⌒9—8 und ⌒4—5 gegenüber ⌒7—6, ⌒4—3 und ⌒2—3 (vgl. oben § 10).

§ 14

Gebrauch des Einklanges auch auf dem Niederstreich

Durch die gute Gelegenheit der Seitenbewegung, wie sie in Bezug auf den Niederstreich nun eben zum ersten Male im strengen Satze die Ligatur darbietet, wird hier der Einklang auch auf dem Niederstreich gut möglich, was, wie wir wissen, weder in der zweiten, noch dritten Gattung geschehen durfte.

Daß aber der Einklang auf dem Aufstreich erscheinen darf, ist (und zwar wieder aus demselben Grunde) durchaus nur selbstverständlich.

Vgl. Albrechtsberger, S. 58.

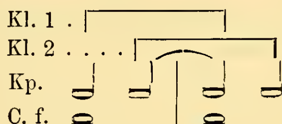
Bellermann (S. 175) meint außerdem: „ihn jedoch mehrmals hintereinander (sowohl auf arsis als auf thesis) zu setzen, verbietet sich nach den oben über den Gebrauch der vollkommenen Consonanzen ausgesprochenen Regeln von selbst." Es ist nämlich, wie wir gleich

sehen werden, auch gegenüber dem Einklang, als eben einer vollkommenen Konsonanz, die Vorsicht wie gegenüber den übrigen vollkommenen Konsonanzen geboten.

§ 15

Von den parallelen und unparallel-geraden Folgen in der gegenwärtigen Gattung

Von den drei Verhältnissen, die wir in Bezug auf dieses Problem in der zweiten Gattung noch zu unterscheiden hatten (vgl. II, 2, § 11), bleiben in der gegenwärtigen Gattung nur mehr zwei zurück, nachdem just das früher erste und stärkste Verhältnis, nämlich das der unmittelbaren Folge von Auf- zu Niederstreich, hier doch eben durch die Bindung naturgemäß absorbiert worden ist. Hier das Bild beider möglichen Verhältnisse:

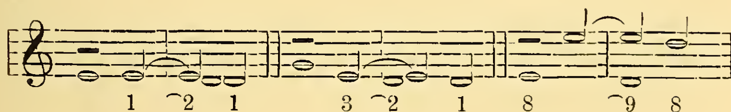


1. Aus dem Grunde der Eigenart der gegenwärtigen Situation rücken hier somit an die erste Stelle die ehemaligen *nachschlagenden* Folgen (s. Klammer 1).

Dabei macht es aber einen wesentlichen Unterschied, ob die Synkopen in diesen Verhältnissen a) dissonant oder b) konsonant sind, und ferner, ob in beiden Fällen durchaus nur vom strengsten oder auch von einem minder strengen Standpunkt Gebrauch gemacht wird.

ad a) Die hier allein in Betracht kommenden *dissonanten* Synkopen 8⌒9—8, 1⌒2—1 im oberen, und 5⌒4—5 im unteren Kontrapunkt erlauben — zunächst vom *strengsten* Standpunkt aus — in der durch die Klammer 1 ausgedrückten Beziehung von Auf- zu Aufstreich weder parallele noch unparallel-gerade Folgen. Es darf also nicht heißen z. B.:

435



6 ⁀9 8 5 ⁀4 5 6 ⁀4 5

Dieses Verbot ergibt sich erstens aus der Natur der dissonanten Synkopen, wie aus dem Erfordernis der Abwärtsauflösung derselben. An die letztere nämlich durchaus gebunden, erscheint die dissonante Synkope ja ohne weiteres nur als Verzögerung eben des Auflösungstones — die zitierten Beispiele sind daher kaum was anderes, als verzögerte parallele, bezw. unparallel-gerade Fortschreitungen:

436]

— wodurch aber unserer Empfindung das üble Resultat der geraden Fortschreitungen denn doch gar zu nahe geht.

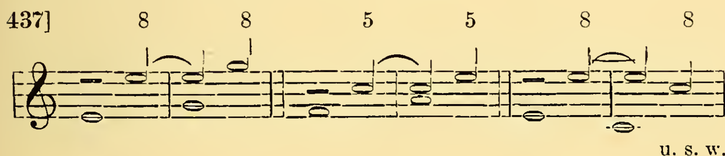
Dazu tritt zweitens, ähnlich wie dies schon bei denselben Fortschreitungen in der ersten Gattung (soweit sie nämlich fehlerhaft waren, vgl. II, 1, § 8—11) gesagt wurde, der psychologisch stark erschwerende Umstand, daß der Zwang und die Notwendigkeit der Abwärtsauflösung ja doch schon von vornherein die Gefahr der verbotenen geraden Fortschreitung ankündigen, und daher auch sie als die eigentliche, verräterische Ursache des Fehlers zu gelten haben: Denn weiß man, daß die dissonante Synkope nach abwärts wird geführt werden müssen, wozu dann noch — sozusagen wissentlich — den dort drohenden Fehler aufsuchen? Die Wahrheit dieses Sachverhaltes zeigt uns das Ohr jederzeit ganz untrüglich an. (Nun läßt sich — nebenbei bemerkt — endlich auch noch daraus besser verstehen, warum oben [vgl. § 8 und 9] der Gebrauch von ⁀9—8 und ⁀4—5 überhaupt einzuschränken angeraten werden mußte.)

Doch erfordert anderseits der Zwang zu Synkopen, wie ihn eben die Aufgabe als solche aufrechthält, immerhin auch eine gewisse Milderung in der absoluten Strenge des Ver-

botes dissonanter Synkopenparallelen, wenn nicht anders bald jede Stimmführung in den Aufgaben einfach unwegsam gemacht werden soll. In dieser Not hilft uns die schon aus II, 1, § 4 bekannte nähere Bewertung der vollkommenen Konsonanzen, und da wir aus den dort erörterten Gründen für den Gebrauch des Satzes die Quint der Oktav immerhin vorzuziehen haben, so lassen wir daher unter Umständen wohl 5⁀4—5 im unteren Kontrapunkt zu, während wir an 8⁀9—8 niemals eine Ausnahme zugestehen.

ad b) Dagegen ist die konsonante Synkope, so sehr auch sie (doch freilich nur in einem ferneren Sinn) Verzögerung des auf dem Aufstreich nachfolgenden Tones genannt sein darf, gleichwohl mindestens vom Zwang der Abwärtsauflösung entbunden. Daher mag schon bei ihr, wenn zwar noch durchaus keine vollständige Freigebung der verbotenen Schritte, so doch immerhin eine gewisse Liberalität in Bezug auf parallele, geschweige denn unparallelgerade Folgen bereits von vornherein, selbst vom strengsten Standpunkt aus, geboten sein, z. B.:

437]



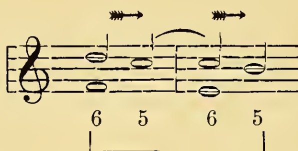
zumal da vielleicht kein anderer besserer Weg gefunden werden könnte. Dies mag umso eher geboten sein, als wir es ja hier von Haus aus nur mit mittelbaren Folgen nachschlagender Natur zu tun haben.

Doch sei daran erinnert, daß, je mehr man nun in einem solchen Falle auch noch darauf achten wird, mindestens die Niederstreiche mit unvollkommenen Konsonanzen zu besetzen, dann selbst auch parallele Folgen besser zu ertragen sein werden. Es ist somit: 6—8⁀6—8 besser als: 5—8⁀5—8 (vgl. dazu II, 2, § 11, sub 3 und das folgende sub 2).

Nach demselben Prinzip wäre nun, streng genommen, wohl auch die konsonante Synkopenfolge im oberen Kontra-

punkt: 6—5⁀6—5 (die — s. oben II, 2, § 13 und II, 3, § 8 — einen Harmoniewechsel bedeutet) zu erledigen, z. B.:

438]



Anderseits aber täuscht unserem Ohr der in der fallenden Folge ⁀6—5 enthaltene Sekundenschritt nach abwärts mindestens den Schein einer angeblich notwendigen Abwärtsauflösung derart stark vor, daß psychologisch unsere Synkope dadurch nachgerade in die Nachbarschaft wirklich dissonanter Synkopen gebracht wird. Gegen jene Folge stellt sich somit (und zwar offenbar nur aus dem Grunde des fallenden Sekundschrittes, etwa wie bei einer wirklich parallelen Folge dissonanter Synkopen) unser Ohr unwillkürlich wieder etwas empfindlicher, und daher mag es sich empfehlen, die fallenden Folgen von 6—5⁀6—5 doch lieber von der für die konsonante Synkope oben bereits zugegebenen Liberalität auszunehmen, um sie wieder unter das Verbot sub a) zu stellen. Mit anderen Worten: Die fallende, an sich konsonante Synkopenfolge 6—5⁀6—5 nimmt eine Mittelstellung ein, und man tut daher am besten, auf sie, trotz von Haus aus mangelndem Gebot einer Abwärtsauflösung, gleichwohl noch das Verbot paralleler dissonanter Synkopenfolgen (s. sub a) auszudehnen. Dagegen entfällt jene Täuschung bei der Synkopenfolge: 6—5⁀6—5 in steigender Richtung und es kehrt die relative Freiheit im Gebrauch derselben wieder zurück.

Doch vergesse man nicht, was schon oben (sub a) gesagt wurde, daß, sofern ein noch milderer Gesichtspunkt in Frage kommt, es auch hier wieder die Quint ist, die dann immerhin noch weniger als die Oktav die Strenge des Verbotes herausfordert.

Als endgültiges Resultat der obigen Erörterungen sub a) und b) präge man sich daher ein, daß wohl niemals bei

einer dissonanten geraden Oktavenfolge je eine Ausnahme zulässig ist, daß dagegen, der geringeren Vollkommenheit der Quint halber, zu Gunsten paralleler Quintfolgen (sowohl in steigender als in fallender Richtung, seien sie dissonanter oder konsonanter Herkunft, im oberen oder unteren Kontrapunkt) ein Dispens unter Umständen eher am Platze ist, vorausgesetzt nur, daß derselbe nicht durch allzu kraß und überflüssig wiederholte Anwendung der Quintfolgen mißbraucht wird.

2. Im Verhältnis von *Niederstreich* zu *Niederstreich* aber (s. Klammer 2) mag man schon von vornherein eine noch größere Liberalität gelten lassen, als selbst im Bereich des früher geschilderten Verhältnisses der konsonanten Synkopenfolgen gewährt werden konnte. Da indessen durch wiederholte Plazierung vollkommener Konsonanzen auf den Niederstreichen der Satz denn doch gar zu leer klingen müßte, ergibt sich eine naturgemäße Beschränkung jener Liberalität auch noch für das gegenwärtige Verhältnis von selbst.

Dem freien Satz ist von vornherein ein Zwang zu ununterbrochenen Synkopen, wie sie der strenge zu Lehrzwecken fordern muß, durchaus fremd. Mindert nun schon dieses allein die Gefahren, die die Synkopen in Bezug auf verbotene Schritte mit sich führen, so kommt noch dazu die Erläuterungsgewalt der Stufe, die selbst eine längere *Kette* von Synkopen zu einer einzigen Einheit zusammenschließt, wie sie der strenge Satz weder zu erzeugen, noch zu erweisen vermag. Man vergleiche diesbezüglich in Bd. I Fig. 259, wo nur aus der VI. Stufe in H-dur allein eine Kette von sieben Synkopen: 6—5⁀6—5⁀6—5⁀6—5⁀6—5⁀6—5⁀6—5 (im Rhythmus von Sechszehnteln über sieben Achteln) gewonnen wird. Es versteht sich dabei aber von selbst, daß die Wiederholung der Quint als einer Sext, wie sie dort zu sehen ist, der Bindung des strengen Satzes gleichkommt, auch wenn die Artikulierung mittels des Legatobogens dort äußerlich ein Anderes auszusagen scheint.

In diesem Sinne gehört hierher auch die Bemerkung von J. J. Quantz in dessen „Versuch einer Anweisung die Flöte traversieren zu spielen“ (Neudruck, Kahnt, Leipzig 1906, XV. Hauptstück, § 24), die sich auf das Verfertigen von zweistimmigen Kadenzen (vgl. daselbst § 20 ff.) bezieht: „Bey einem Sextengange, wo man keine Dissonanzen berühren will, muß eine der beiden Stimmen eine Note vorausnehmen, es sey im Steigen oder im Fallen, damit die andere sich danach richten könne;

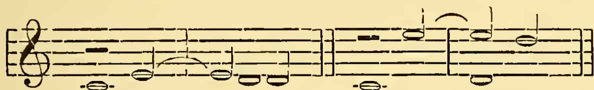


allwo die unterste Stimme die Bewegung hat, und zu erkennen giebt, daß die Oberstimme im ersten Tackte steigen, und hernach wieder unterwärts gehen solle“ u. s. w. Wie fein ist doch hier die Wirkung der Antizipation, und zwar eben in Form auch der Synkope 6—5⁀6—5 u. s. w., in den Dienst der Improvisation bei zweistimmigen Kadenzen gestellt und wie entzückend sind die Worte, mit denen Quantz alles dies ausdrückt! Wie sind wir doch seither — trotz so großer Geistesheroen, die inzwischen kamen und gingen! — in Bezug auf das Gesamtniveau heruntergekommen: Der Musiker von heute kann im allgemeinen nicht mehr aus dem Stegreif präludieren, modulieren, er kann Kadenzen und Fermaten nicht einmal mehr bei Muße ausführen! Und welcher Lehrer wäre übrigens heute in der Lage, eine Technik, wie die eben angeführte der Kadenzbildung, so einleuchtend zu begründen, und damit dem Lernenden deren Notwendigkeit begreiflich zu machen!

Im zweistimmigen Satz befaßt sich Fux mit all diesen Problemen eigentlich nur wie nebenbei. Er gibt nur gleichsam den Grundgedanken an, indem er an seine oben (§ 4) bereits dargestellte Theorie anknüpft: „Um dieser Ursach willen kan man weder von Einklang in die Secunde, noch von der Octave in die None durch eine Bindung fortschreiten, wie folgende Exempel deutlich zeigen (folgen Beispiele

Tab. V, Fig. 8). Wenn hier die Verzögerung aufgehoben ist, so folgen unmittelbar zwey Einklänge im ersten Exempel aufeinander, im andern aber zwey Octaven, also Tab. V, Fig. 9. Gut aber ist es, wenn die Fortschreitung von der Secunde in den Einklang, und von der None in die Octave geschiehet, folgender Gestalt (Tab. V, Fig. 10):

440]



welche Figuren darum sich wohl hören lassen, weil auch nach aufgehobener Verzögerung kein Fehler in solchen enthalten (Tab. V, Fig. 11)." Das ist alles, was er im zweistimmigen Satze darüber zu sagen für passend fand.

Um so gründlicher holt er indessen das Versäumte in der vierten Gattung des dreistimmigen Satzes nach. Man höre die überraschend fein differenzierten Gedankengänge (S. 101): „Um aber die Sache gründlicher zu erörtern, ist zu wiederhohlen, was anderswo von der Vollkommenheit der Consonanzen gesaget worden: Nämlich daß die Quinte eine vollkommene, die Octave eine noch vollkommenere, und der Einklang die allervollkommenste Consonanz sey, welche desto weniger Harmonie haben, je vollkommener solche sind. Es lehret ferner die Erfahrung, daß die Dissonanzen an und vor sich gar keine Anmuth und harmonische Schönheit haben, sondern alles, was wohl und reitzend ins Gehöre fällt, solches einzig und allein durch Hülfe der Consonanzen, in welche die Dissonanzen aufgelöset werden, hervorgebracht wird. Woraus man sehen kan, daß eine Dissonanz, die in der Quinte gehet, erträglicher sey, als die, so in die Octave aufgelöset wird. Dahero es nicht zu verwundern, daß das erste Exempel (Tab. XI, 5)

441]



als fehlerhafft von guten Meistern verworffen, das andere aber (Tab. XI, 6)

442]

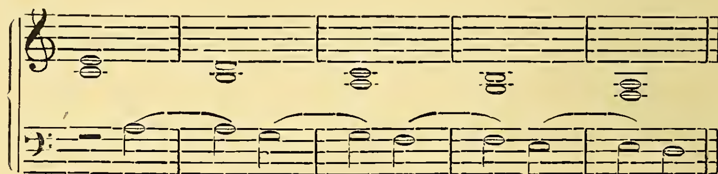


zum Contrapunct vor geschickt gehalten wird. Endlich wird eine Auflösung desto leichter geduldet und entschuldiget, je mehr eine vollkommene Consonanz, in welche die Dissonanz aufgelöset wird, dem Wesen einer unvollkommenen Consonanz näher kommt." Daraus folgt also, daß er zunächst 8⁀9—8 und 5⁀6—5 von vornherein unterscheidet,

um parallele 8⁀9—8-Folgen unter allen Umständen zu mißbilligen — wohlgemerkt ist hier aber z. B. von einer konsonanten 8⁀10—8-Synkope noch durchaus keine Rede! —, dagegen 5⁀6—5 (s. oben S. 382) der Duldung zu empfehlen. Doch könnte es darnach immerhin fraglich bleiben, ob, ebenso wie die Quintfolge im oberen Kontrapunkt, auch 5⁀4—5 im unteren geduldet werden darf. Seinem Prinzip nun, bei Synkopen von vornherein den Quintfolgen eine größere Freiheit als den Oktavenfolgen zu gewähren, kommt Fux nun des weiteren noch mit folgendem Argument zu Hilfe: „Um deinen nicht geringen Einwurf zu beantworten, muß man wissen, daß vieles in der Höhe verboten ist, was in der Tiefe geduldet wird, weil die hohen Töne deutlicher vernommen werden und schärffer ins Gehöre fallen, da im Gegentheil die niedrigen Töne durch ihre Tiefe etwas dunkel werden, und nicht so kräfftig das Gehör rühren. Denn die Höhe erhebt, und die Tiefe verdunckelt.“ Wenn nun auch diese Bemerkung — was aus dem Zusammenhange zu entnehmen ist — noch durchaus nicht direkt der Synkope 5⁀4—5 gilt, so läßt sie dennoch den Schluß zu, daß, weil die letztere eben in der Tiefe vorkommt, sie ihm schon deshalb allein weniger tadelnswert erscheinen mußte, als 8⁀9—8 im oberen Kontrapunkt — von dem an sich willkommeneren Wert der Quint noch ganz abgesehen, der ja das Hauptargument von Fux (vgl. oben das Zitat von S. 101) bleibt.

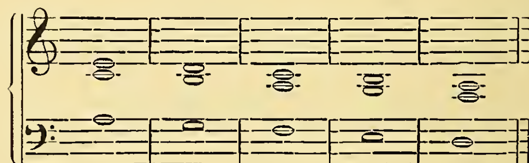
Und nicht genug an allen diesen Ausführungen, fügt er, mit Zugrundelegung des Beispiels, Tab. XI, 3:

443]



und des Beispiels Tab. XI, 4:

444]

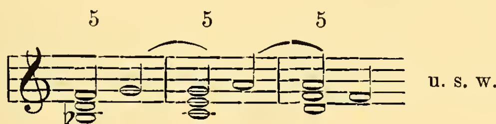


noch folgenden, für die Erkenntnis des Wesens der Bindung so sehr charakteristischen Gedanken (vgl. oben § 12) hinzu: „Über dieses, daß man auf das Ansehen großer Meister sehen muß, welche das erste Exempel billigen, das andere aber mißbilligen, mußt du auch wissen,

daß meine Worte: Die Bindungen verändern nichts, nur vom Wesen der Concordanzen, welches in beyden Exempeln einerley ist, zu verstehen sey. Wer kan sonsten leugnen, daß die Bindungen nicht eine große Würckung, und die Krafft haben, Fehler zu vermeiden, und Sätze zu verändern?" Wie schön ist hier in Worte gefaßt die doppelte Wirkung der Synkope: einerseits nämlich nur die Verzögerung des Auflösungstones zu bedeuten, so daß der vorhaltende Ton einfach auch weggedacht und gestrichen werden könnte, anderseits aber gleichwohl eine gewisse still transformierende Kraft zu äußern, wegen deren der Synkope ihr eigener Selbstzweck und ihre eigene Schönheit zugegeben werden muß. (Man vgl. dazu in Em. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", II, 2, § 1 folgende köstliche Definition des Vorschlages: „Die Vorschläge sind eine der nöthigsten Manieren. Sie verbessern sowohl die Melodie als auch die Harmonie. Im ersten Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammenhängen, indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürtzen, und zugleich auch das Gehör füllen, ... Im anderen Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. Man kan alle Bindungen und Dissonantien auf diese Vorschläge zurückführen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?" Vgl. auch meinen „Beitrag zur Ornamentik" S. 25, § 1.)

In den eigenen Aufgaben hält sich Fux strenge an die obigen Theorien. Er meidet durchaus nicht parallele Folgen bei konsonanten Synkopen, z. B. 8⌒10—8 (vgl. V, 18 oder V, 20), auch nicht die Folge 5⌒4—5 (vgl. V, 19, VI, 1 u. s. w.), die er vielmehr unbedenklich häuft; daß er dann aber umso unbedenklicher eine unparallele Folge, z. B. 6⌒4—5 setzt, ist ohne weiteres zu verstehen. Das Verhältnis des Niederstreiches zum Niederstreiche berührt Fux mit keinem Wort und ohne weiteres schreibt er z. B. auch so (XII, 5, Takt 5—7):

445]



Vielfach anders lauten Albrechtsbergers Theorien, die ich aber, einer besseren Übersicht halber, allerdings erst selbst hier in Ordnung gebracht habe.

1. Im Verhältnis von Aufstreich zu Aufstreich gelten nach ihm folgende Regeln:

a) 8⌒9—8, „wo die gebundene None mit der Octave vorbereitet wird, ist auch ein einziges Mal zu machen verbothen; weil es fast wie zwo offenbare Octaven klingt" (Beisp. S. 61, Nr. 4);

b) Oktavfolgen bei konsonanten Synkopen aber erklärt er sonst (S. 59—60) für „gut, ob sie gleich Octaven- und Quintenmäßig zu seyn scheinen; besonders in drey- und vierstimmigen Sätzen“ (Beisp. zeigen: 8⁀10—8 oben und unten, 8⁀3—8, 8⁀6—8; vgl. dazu S. 103). Aus dem Zusatz der obigen Erklärung darf man wohl aber folgern, daß gerade im zweistimmigen Satze denn doch einige Vorsicht notwendig sei!

c) Was 5⁀4—5 im unteren Kontrapunkt anbelangt, so lehrt er (S. 60 f.): „Folgende drey Arten der Bindungen (die eine von diesen ist eben 5⁀4—5, die beiden anderen s. unten sub d β, und 2a), wenn sie mehr als einmal gleich nacheinander gebracht werden, sind in zwey- und auch mehrstimmigen, so wohl strengen, als freyen Sätzen verbothen; weil sie zu Quintenmäßig lauten“. Man beachte also: während er 8⁀9—8 durchaus ausnahmslos verbietet, billigt er dagegen 5⁀4—5, allerdings mit der Einschränkung einer nur einmaligen Folge. Freilich gibt er keinen Grund für diese oder jene Meinung an, widerspricht sich schließlich aber selbst, wenn er z. B. auf S. 61 Folgen wie:

446] *à tre*

⁀4 — 5 ⁀4 — 5 ⁀4 — 5 u. s. w.

gleichwohl für gut erklärt.

d) In Bezug auf parallele Quintfolgen bei konsonanten Synkopen macht er folgende Unterscheidung:

α) Er erklärt sie für gut, wenn sie steigen (vgl. oben sub b), und zwar gleichviel, ob sie stufenweise oder in größeren Intervallen steigen (vgl. die Beispiele S. 58: 5⁀6—5⁀6—5⁀6, oder S. 60: 5⁀3—5⁀3—5 oben und unten);

β) wenn sie aber fallen, so verbietet er die bloß stufenweise fallenden: 5⁀6—5⁀6—5 im oberen Kontrapunkt (vgl. oben bei c), während er die übrigen fallenden ohne weiteres freigibt, wie z. B.:

447]

5 5 5

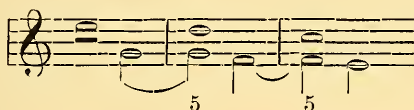
In gewissem Sinne ist somit die Lehre Albrechtsbergers spezieller als die von Fux; sie steht insbesondere was Punkt c), d β) anbelangt, sogar im Widerspruch mit jener, entbehrt aber dennoch vertiefender und orientierender Gesichtspunkte, ohne welche die Lehre des Kontra-

punktes durchaus nur Sammlung von Justamentregeln, Ver- und Geboten dunklen Ursprungs bleiben muß.

2. Im Verhältnis von Niederstreich zu Niederstreich gelten nach ihm folgende Regeln:

a) Quintfolgen in fallender Richtung im unteren Kontrapunkt, z. B.:

448]



sind mit derselben Einschränkung verboten, wie 5⁀4—5 (s. oben 1, c).

b) Alle anderen möglichen Arten — s. z. B. S. 58: 6⁀5—6⁀5—6 in steigender Richtung; S. 60: ⁀5—3⁀5—3 in fallender Richtung; S. 100 u. s. w. — sind gestattet.

Leider fügt Albrechtsberger auch hier den Regeln keine Begründung hinzu.

Auch in dieser Frage nimmt Cherubini den denkbar strengsten und wieder beinahe bis zur stumpfen Prinziplosigkeit erstarrten Standpunkt ein. Er verbietet (S. 23) 5⁀4—5⁀4—5 (Ex. 70) (ohne jeglichen Unterschied, und unter allen Umständen), ferner auch z. B. 8⁀5—8⁀3—8 u. s. w. (Ex. 72), 5⁀6—5⁀6—5⁀3—5 u. s. w. (ebenda). Doch sehen wir ihn freilich praktisch — s. S. 24, zweite Aufgabe — im Widerspruch dagegen selbst mit: 5⁀6—5⁀6—5. — Über parallele Folgen im Verhältnis von Niederstreich zu Niederstreich spricht sich Cherubini merkwürdigerweise ganz und gar nicht aus. Von dieser Strenge aus versteht man besser den schon im § 12 zitierten Satz, wonach Cherubini dissonante Synkopen häufiger anzuwenden empfiehlt.

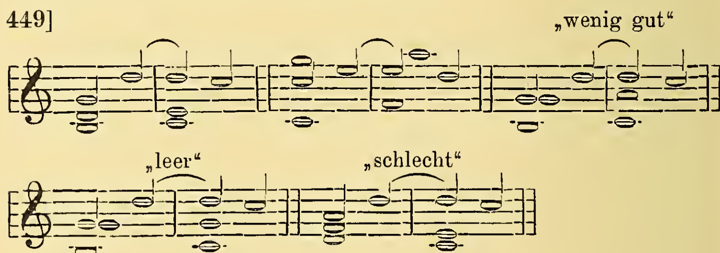
Noch sei endlich erwähnt, daß er das oben unter Fig. 443 und 444 bereits angeführte Beispiel von Fux ebenfalls zitiert und eine kleine, leider nur herzlich naive Polemik daran knüpft, die man auf S. 36 bis 37 nachlesen möge.

Bellermann scheint sich vorerst der Lehre Albrechtsbergers anzuschließen (S. 175): „Da man die Bindung der Note auf arsis als eine Verzögerung der vorhergehenden auf thesis ansieht, so ist es nicht gut, mehrere Male hintereinander dasselbe vollkommen consonierende Intervall auf dem schlechten Taktheil anzubringen.“ Mit „schlecht“ bezeichnet er daher auch das Beispiel 8⁀6—8⁀6—8; mit „wenig gut“ 5⁀6—5⁀6—5⁀6—5 (in fallender Richtung). Nun macht er Miene, daraus eine kühne Konsequenz ziehen zu wollen: „Aus demselben Grunde läßt sich aber auch erklären, daß die Quinten, wie sie in den folgenden Sätzchen vorkommen, bei aufwärtssteigender Bewegung beider Stimmen, obgleich sie auf dem guten Taktteil stehen, dennoch dem Ohre nicht unangenehm sind.“ Er billigt daher mit

„gut“ : 6⌒5—6⌒5—6 (steigend), revoziert aber sofort genau so viel, als er zugibt: „Der Schüler muß aber solche Wendungen nicht zu häufig wiederholen, sondern immer nach einer anmutigen Abwechslung der Intervalle streben.“ Soll man nun daraus schließen, daß er von Niederstreich zu Niederstreich auch schon von vornherein minder strenge Grundsätze walten lassen möchte, und soll man, trotzdem er ausdrücklich nur von Quintfolgen spricht, hierbei implicite auch Oktavfolgen mitgedacht annehmen?

Wie man aber die bei ⌒9—8 allezeit drohende verbotene Oktavfolge zu umgehen hat, lehrt er erst zum dreistimmigen Satze auf S. 214: „Über die Vorbereitung der None ist zu bemerken, daß sie durch die Dezime oder ein solches anderes Intervall vorzubereiten ist, von welchem die Baßstimme aufwärts steigen muß, wenn sie mit der betreffenden Stimme auf der nächsten guten Taktzeit eine None bilden soll, so daß also, wenn man statt der None gleich ihre Auflösung setzen wollte, die Stimmen in der Gegenbewegung sängen. Die Vorbereitung durch die Oktave ist ganz schlecht, da hierdurch sehr häßlich klingende verdeckte Oktaven entstehen.“

449]



Riemann tritt dieser Frage in seiner „Großen Kompositionslehre“ (II. Band, IX, § 3) näher; doch verschiebt er von vornherein deren Ausgangspunkt, indem er, statt die Wirkung der verbotenen Schritte im Zusammenhang mit der Erscheinung der Synkope noch im strengen Satze festzustellen, sofort von der Manier der „Ligaturenketten“ spricht, die ja erst im freien Satz ihre Anwendung findet. Eine Kritik dieses unstatthaften Verfahrens später.

§ 16

Eventuelle Aufhebung der Bindungen

Während für die Dauer einer Aufgabe das Gesetz der Erhaltung der Synkopen logischerweise unveränderte Gültigkeit behält, darf man ausnahmsweise die Synkopen gleichwohl unterbrechen und zu zwei ungebundenen Schlägen, — die eventuell auch durch eine halbe Pause und halbe Note vertreten sein können, — übergehen, und zwar: wenn

es gilt, eine Wiederholung (monotonia) zu vermeiden, oder der Linie, sobald deren Fortführung irgend aus Gründen der Situation unmöglich geworden ist, eine neue Anregung zu geben.

Den Grund der Monotonie führt Fux ausdrücklich auf S. 81—82 an: „Jetzt da ich hätte freylich eine Bindung anbringen können, ich habe solche aber mit Fleiß ausgelassen, damit ich in keine verdrießliche Wiederhohlung fallen möchte, weil ich kurz vorhero im dritten und vierten Tact eben diese Bindungen angebracht.“ Aloysius: „Deine Anmerkung ist vorsichtig. Denn man muß auf den Gesang und die Fortschreitungen nicht wenig sehen.“ Daß er die Aufhebung der Bindung gleichwohl nur als Konzession an die Notwendigkeit einer schwierigen Situation betrachtet, möchte aus folgendem, erst zum dreistimmigen Satz geäußerten Grundgedanken gefolgert werden: „Die Bindungen machen hier auch den Haupt-Endzweck aus, von welchem man sich durch dergleichen Uebung eine völlige Erkänntniß zu wege bringen kan“ (vgl. Zitat in § 12).

Albrechtsberger (S. 62): „Endlich ist zu wissen: daß, wenn die beständigen Bindungen nicht gut thun wollen, es auch erlaubt sey, eine frey angeschlagene Consonanz im Niederstreiche ein- oder höchstens zweymal aus Noth in einem Contrapuncte zu machen“ (vgl. auch S. 103). — Man erinnere sich aber außerdem (s. oben § 5), wie ihm, eben nur ihm selbst, aus dem Gebrauch der dissonanten verminderten Quint als einer Synkope im oberen Kontrapunkt wieder eine andere und eigene Aufhebung der Bindung sich ergibt!

Genauer geht diesmal Cherubini vor (S. 24, 5. Regel): „Das Gesetz zu synkopieren soll in jedem Takte angewendet werden. Wenn indes diese Verbindlichkeit es zu schwierig machte, die Melodie in einer mittleren Höhe zu erhalten, wenn die Synkope sie zu hoch oder zu tief trüge, oder wenn die Synkope gleichartige Phrasen einander zu sehr näherte (vgl. oben Fux), oder wenn endlich die Phrasen dadurch zu verwirrend würden: so soll man einen oder höchstens zwei Takte lang nicht synkopieren. Immerhin soll man sich dieses Hilfsmittels nur dann bedienen, wenn es gar keine andere Möglichkeit gibt.“

Bellermann, S. 175 f.

§ 17

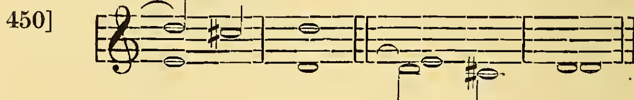
Doch sei noch ausdrücklich erwähnt, daß auch hier, ebenso wie in der zweiten und dritten Gattung, die Tonwiederholung ganz ausgeschlossen ist. Verbot der Tonwiederholung

Schluß

§ 18

Von den Schlußformeln

Ausnahmslos sind im oberen Kontrapunkt ⌒7—6|8 und im unteren Kontrapunkt ⌒2—3|1 zu gebrauchen. Das folgt schon aus der Notwendigkeit beider Leitetöne von selbst:

450] 

Eine abweichende Schlußfassung, wie die in einer Beethovenschen Aufgabe (Nottebohm, S. 50):

451] 

tadelt Albrechtsberger ausdrücklich mit dem Vermerk: „NB. nicht oft" und setzt die Korrektur („besser") mit ⌒2—3|1 daneben. Vgl. denselben Fall bei Nottebohm, S. 52 und bei Albrechtsberger selbst S. 105 bis 106.

Doch hat man in der That zu bedenken, daß, wenn der C. f. z. B. folgenden Schluß aufwiese:

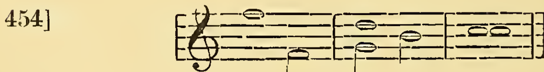
452] 

die Schlußformel ⌒2—3|1 ja von vornherein überhaupt gar nicht möglich wäre. Müßte man da nicht, da man hier keinesfalls gar auf den anderen Leitton H Verzicht leisten dürfte,

453] statt so: oder so:



immerhin doch besser so setzen?

454] 

§ 19

Die hier dargestellte Lehre von den Synkopen behandelt, um es noch einmal und nachdrücklichst festzustellen, doch wohl denselben Gegenstand, der in den bisher üblichen Lehrbüchern der Harmonielehre in den Kapiteln über die Vorbereitung der Sept und der übrigen Dissonanzen, und über die Auflösung derselben gelehrt wird. Möchte nun gerade die Art der Behandlung, wie sie diesem Problem hier zu teil wurde, am deutlichsten offenbaren, daß das Problem der Synkope somit seine eigentliche Heimstätte im Kontrapunkt, nicht aber in der Harmonielehre haben kann.

Von der mi verständlicl Behandlun der Synkop in der üblic Harmoniele

455]

Aufgaben:

Sopran — Fux V, 16 und V, 17.

1. Alt — Cantus firmus

2. Tenor

3 7 6 7 6 3 1 3

8 2 2 6 2

3 7 7 7 6

5 2 2 2

Alt — V, 20 und VI, 1.

3.

7 5 5 10 12 11 10

Tenor — Cantus firmus

4

Baß

2 4 5 3 5 3 5

9 4 5 8 10 8 7

2 1 5 4 3

Sopran — Albrechtsberger, S. 62.

5.

7 3 1 5 3 8

Sopran — Cantus firmus

6.

Alt

6 6 6 3 3

5 5 5 5 6 3 3

6 4 6 4 NB. 6 5

Albrechtsberger, S. 63.

Sopran „oder: 2 3 2 3“

5 4 4 7 6 7 6

7. Alt Cantus firmus

8. 6 2 2 6 8 6 8

Baß

6 5 5 4 4 4

6 5 6 5 3 5 2 2 2

5 7

2

Sopran — Albrechtsberger, S. 74.

9. Tenor — Cantus firmus

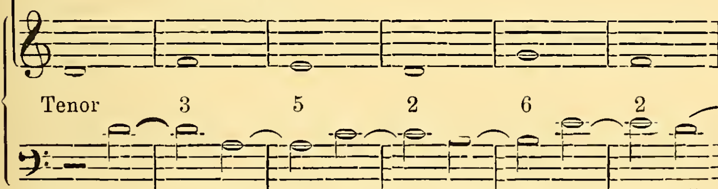
7 7





Bellermann, S. 176.
(über den C. f. von Fux)







Sopran H. Sch.

7 4 4 2 1 3

12.

Alt Cantus firmus

13.

Tenor 2 5 5 6 4

5 7 8 7

6 2 1

Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

ad 1. Was die Aufhebung der Bindung in Takt 5 anbelangt, s. § 16. Bellermann, der dieselbe Aufgabe (S. 176) übernimmt, achtet der Monotonie nicht und ändert, wie folgt:

456]

5 5

doch sicher nicht mit dem Erfolg einer bessern Wirkung.

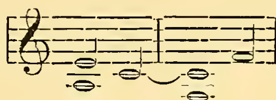
Über die Folge zweier großen Terzen in Takt 5—6: $\frac{\text{H}}{\text{G}}$ — $\frac{\text{A}}{\text{F}}$ s. oben II, 1, § 18.

ad 2. Diese Aufgabe (ebenfalls von Bellermann übernommen) zeigt, wenn die Bindungen aufgehoben werden, im Grunde nur Terzfolgen. Ist das in gewissem Sinne als ein Fehler des Kontrapunkts zu bezeichnen, der durch den prinzipiellen Zwang zu Bindungen und die daraus sich ergebenden Schwierigkeiten vielleicht nur zum Teil

entschuldigt werden darf, so übersehe man mindestens nicht die Oktav, Sext und Quint auf den Niederstreichen der Takte 2, 5 und 7, die hier immerhin die Wirkung verbessern.

ad 3. In Takt 5 überschreitet der Kontrapunkt die Dezimgrenze, was zur Folge hat, daß die Intervalle in den nächsten Takten 6 und 7 zweideutigen Sinn haben: Hat man sie für wirkliche 11—10 und 9—8 oder nur für 4—3 und 2—1 (s. S. 353) zu halten? Was die Oktavparallelen von Aufstreich zu Aufstreich in Takt 9—10 betrifft, s. oben S. 381 — man beachte, daß günstigerweise die Niederstreiche in diesen Takten die Intervalle: 5 und 10 aufweisen — und wegen der Quintfolgen in den Niederstreichen der Takte 3 und 4, s. S. 383. Wir haben in beiden Fällen mit nicht dissonanten Synkopenfolgen zu tun, und darum ist Bellermanns Vorsicht übertrieben, der Takt 9—10 ändert (S. 177) in:

457]



offenbar um den Oktavparallelen auszuweichen, wenn er nicht anders vielleicht nur das zweitmalige Ausbiegen zum Ton a^1 vermeiden wollte.

ad 4. In Takt 3—5 Quintfolgen bei Terzsprüngen, worüber oben S. 381. — Über die seltene Erscheinung der Synkope ⁀2—1 in Takt 7, s. oben S. 346 und 353—355. Um dieser Synkope auszuweichen, ändert Bellermann, S. 177, wie folgt:

458]



ad 5. Über die Folge von Quinten auf den Niederstreichen in steigender Richtung: 5—6⁀5—6⁀5—6 in den Takten 7—10, s. S. 383, und speziell in der Literaturanmerkung bei Albrechtsberger sub 2, b). — Was aber die Synkope der verminderten Quint und deren Lösung in Takt 10—11 anbelangt, s. § 5 (Anmerkung unter Albrechtsberger).

ad 6. Über das NB. in Ton 10 betreffs der übermäßigen Quart im unteren Kontrapunkt s. §§ 5 und 9 (Zit. Albrechtsberger).

ad 7. In den Takten 5—7 ist die doppelte Bezifferung eine originale Albrechtsbergers. Wer, wie eben er, die Stimmenentfernung nicht durchaus real nimmt (vgl. oben § 8), kann freilich an dieser Stelle eine höhere Oktave supponieren und demzufolge statt ⁀2—3 auch die Synkope ⁀7—6 denken.

ad 8. Ohne weiteres gebraucht Albrechtsberger den erhöhten sechsten und siebenten Ton der Molltonleiter in der Mitte der Aufgabe — Takt 2, 4 —, was aus seiner Anschauung des Moll folgt. — Über die Quintfolge in steigender Richtung auf den Aufstreichen der Takte 7 bis 10, s. S. 388, d α). — Leider ist die Aufgabe, weil scheinbar instrumental gehalten, in gewissem Sinne irreführend; man versuche doch nur, den Kontrapunkt eine Oktav höher zu setzen, um sich zu überzeugen, daß man dabei nicht einmal die Dezim zu überschreiten genötigt wäre. Es liegt hier also nur eine allzu bequeme Schreibart vor.

---

5. Kapitel

Fünfte Gattung: Gemischter Kontrapunkt

Allgemeines

§ 1

Aufgabe der fünften Gattung

Die fünfte Gattung stellt eine freie Mischung aller uns bisher bekannt gewordener Gattungen dar. Solchermaßen nähern sich aber die in dieser Gattung zu verfertigenden Aufgaben unversehens auch schon dem freien Satz selbst, mit dem sie nämlich das oberste Prinzip der freien Mannigfaltigkeit bereits gemein haben.

Hier ist denn auch zum ersten Male dem Schüler Gelegenheit geboten, die Erscheinungen der Mannigfaltigkeit wohl eben in ihren ersten Keimen wahrzunehmen und voneinander zu unterscheiden, zugleich aber auch Einblick in die Mittel zu gewinnen, mit denen die Wirkung einer größeren Mannigfaltigkeit erzielt werden kann. Und wenn freilich die Gebundenheit an den C. f. überhaupt, sowie der enge Raum von höchstens fünfzehn Takten nach wie vor Voraussetzung auch dieser Aufgaben bleibt, so wird man gleichwohl schon die ersten Schritte in die Mannigfaltigkeit, die Resultate im kleinen vielfach vorbildlich auch für die Resultate im großen finden und sich gerade dadurch auch in die große Welt des freien Satzes einen desto besseren Einblick sichern.

Fuxens Definition (S. 83 f.) lautet: „Diese Gattung heisset der verblumte Contrapunct (contrapunctum floridum), weil in solchem allerley

Zierrathen, fliessende Bewegungen, und verschiedene Veränderungen, des Gesangs wegen, wie in einem Blumengarten vorhanden seyn müssen ... u. s. w.“

Albrechtsberger, S. 64: „... weil hier allerley Noten durcheinander anzubringen erlaubt ist“ und S. 109: „..., wo man die vorherschenden drey Gattungen zugleich wechselsweise hervorbringen, auch noch ein Paar geschwindere Noten, als in der dritten Gattung waren, machen darf.“

Cherubini, S. 26 und Bellermann, S. 179.

§ 2

Einbeziehung auch von Achtelwerten in die Aufgaben der gegenwärtigen Gattung

Der Mischungstendenz zuliebe werden in die Aufgaben des gemischten Kontrapunkts zum ersten Male auch noch sogar Achtelwerte einbezogen, die man sich hier nun gleichsam als Vertreter einer supponierten letzten Gattung, nämlich einer Gattung der ♪-Werte zu denken hat.

Wie dennoch aber der strenge Satz vor der Verschiebung seines bisher angenommenen kleinsten Einheitswertes eines Viertels, d. h. also davor sich selbst zu bewahren weiß, daß in den Aufgaben als letzte kleinste rhythmische Einheit darum nicht etwa schon der ♪-Wert, sondern wie bisher (im Sinne der dritten Gattung nämlich) doch nur der ♩-Wert zu gelten hat, wird noch später (vgl. § 10) deutlich gezeigt werden.

Siehe oben in § 1 die Definition Albrechtsbergers. Doch bleiben freilich die Lehrer den Sinn der eigentlichen Bedeutung der Achtelwerte im gemischten Kontrapunkt sonst durchaus schuldig.

Anfang

§ 3

Konstruktion des Anfanges

In der Regel enthält der erste Takt eine halbe Pause mit darauffolgender 𝅗𝅥-Note, die meistens aber als Synkope in den nächsten Takt gebunden erscheint.

Fux, S. 84: „... und im Anfang in Thesi mehrentheils die Seitenbewegung oder Bindung angebracht, welchen Fleiß ich dir ferner will empfohlen haben, weil solcher dem Contrapunct viel Anmuth gibt“; schreibt aber dennoch selbst — s. VI, 7 — auch so:

459] 

vgl. auch VI, 11.

Albrechtsberger beginnt prinzipiell mit einer halben Pause — s. S. 66 f. —, um sodann eine Synkope zu bringen; s. aber auch bei ihm eine nichtsynkopierte Halbe S. 69 (vgl. unten Aufg. Nr. 5).

Mitte

§ 4

Vom Postulat des Gleichgewichtes zwischen den einzelnen im gemischten Kontrapunkt zur Mischung gelangenden Gattungen

Es ist klar, daß, wenn die Mischung ihren Charakter als einer solchen bewahren soll, keine der Gattungen quantitativ irgend ein Übergewicht über die anderen erhalten darf. Somit wird hier, schon von Haus aus, ein strenges Gleichgewicht unter allen Gattungen postuliert.

Behält man das Maß der längstens fünfzehn Takte im Auge, innerhalb deren die Aufgabe ihre Mannigfaltigkeit abwickeln soll, so muß nun das oben postulierte Gleichgewicht durchaus nur im Verhältnis zu dieser Taktzahl gesucht werden, und es leuchtet angesichts des bescheidenen Umfanges der Aufgabe wohl ein, daß die einzelnen Gattungen ihren Egoismus hier ordentlich zu beschränken haben werden.

Auch hat die Mischung die Stetigkeit der rhythmischen Bewegung zu fördern, d. h. sie muß derart glücklich vollzogen werden, daß in ihr nirgends plötzlich ein Stillstand eintrete. Es haben daher Auf- und Niederstreich allezeit „anschlagende“ Noten aufzuweisen, so daß ihr Rhythmus dem Ohre stets gegenwärtig bleibt. In dieser Hinsicht darf kein „toter Punkt“ den Fluß des Ganzen unliebsam stauen, — was nun wieder, freilich in weitester Verlängerung, einen fruchtbaren Ausblick in die Formen des freien Satzes gewährt, bei denen ebenso den toten Punkt der Handlung (im höheren Sinn des Wortes) zu vermeiden, wohl eben die volle Kunst des Komponisten herausfordert.

In gewissem Sinne darf man endlich noch den „Einschnitt“, den wir bald (s. unten § 8, S. 407) kennen lernen

werden, zu den verbotenen Störungen des Mischungsgleichgewichtes zählen.

Im folgenden wollen wir das Ausmaß in der Anwendung jeder einzelnen Gattung innerhalb der Mischung, Gattung um Gattung, hier feststellen.

Albrechtsberger spricht den Grundsatz von der rhythmischen Gegenwärtigkeit aller Taktteile im Verlaufe einer Mischungsaufgabe erst in der Lehre von der Fuge (S. 199) aus: „Zum Beschlusse aller Fugen-Regeln habe ich noch zu erinnern, daß auf einem jeden Streiche in allen Tactarten eine anschlagende Note, wenigstens in einer Stimme seyn müsse; damit kein matter Gesang, sondern immer der zierliche Contrapunct vernommen werde." Wir finden auch bei Nottebohm folgende Korrekturen von Albrechtsbergers Hand, die die Verstöße Beethovens wider eben diese Regel betreffen; so auf S. 53:

460] B) A) u. s. w.

oder auf S. 77:

461]

A) „Lizenz"

§ 5

Die hier gemeinte ganze Note ist wohlgemerkt aber durchaus nur im Sinne der ersten Gattung zu verstehen, d. i. als eine Note, die sich von Niederstreich zu Niederstreich erstreckt, nicht etwa auch als eine Synkope, die, wenn man ihre beiden halben Noten addiert, schließlich doch ebenfalls den Wert einer ganzen Note ausmacht.

Ausmaß in der Anwendung a) der ersten Gattung im gemischten Kontrapunkt

Dies vorausgeschickt, begreift man, daß eine solche ganze Note, schon zu Anfang der Mischung, d. i. im ersten Takte gesetzt, über den zu erwartenden Charakter der beabsichtigten Mischung eher desorientieren müßte, und da-

her wird im ersten Takt eben nur eine halbe Pause mit darauffolgender halber Note (s. oben § 3) gebraucht.

In der Mitte der Aufgabe aber angewendet muß die ganze Note alle bunte Bewegung des Kontrapunkts plötzlich wie lahmlegen, und zwar wird dem Ohre das Mißverhältnis einer plötzlich so breitspurig dastehenden Note desto schlimmer und unliebsamer auffallen, je geschickter gerade die Mischung sich sonst um sie herum bewegt.

Man hat daher von der Anwendung einer ganzen Note sowohl am Anfang als in der Mitte ganz abzusehen, und sie eben nur auf den Schluß, d. i. auf den letzten Takt selbst zu beschränken.

Albrechtsberger (S. 64): „Die erste (Gattung) aber hat bis zum letzten Tacte keinen Platz." S. 109: „Vor der ersten sich bis zum letzten Tacte hüten." Und wie aus Nottebohms Beethoven-Studien — siehe z. B. S. 76 — hervorgeht, verfolgt er einen solchen Fehler bei seinem Schüler sogar bis in die Fugenaufgaben hinein.

Ebenso Bellermann, S. 182: „Die mit dem vollen Takt beginnende (also aus arsis und thesis bestehende) ganze Note ist in dieser Gattung am besten zu vermeiden, da hierdurch der Kontrapunkt leicht lahm in seiner Bewegung erscheint, wogegen zwei gebundene halbe Noten, die ebenfalls zusammen den Wert einer ganzen Note haben, aber umgekehrt wie jene aus thesis und arsis bestehen, stets von sehr angenehmer Wirkung sind."

§ 6

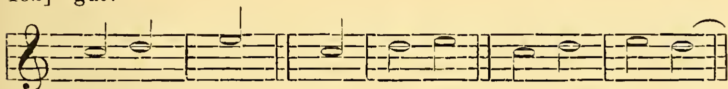
b) der zweiten Gattung im gemischten Kontrapunkt

Als Mindestausmaß der zweiten Gattung gilt selbstverständlich eine einzelne halbe Note. Es wird aber später zu zeigen sein, wie gerade eine solche einzelne 𝅗𝅥-Note gleichwohl nur unter gewissen Voraussetzungen hier anwendbar ist, da sie unter ungünstigen Umständen, ähnlich wie die ganze Note in der Mitte (s. oben § 5) nur einen deplazierten Eindruck hervorrufen müßte.

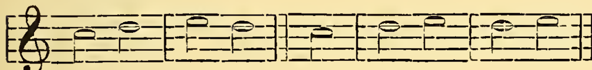
Auf der Suche nach dem Höchstausmaß aber findet man, daß im Rahmen der Aufgabe und an den Maßen der übrigen hier anzuwendenden Gattungen gemessen eine ununterbrochene Serie von vier Halben den Eindruck der zweiten Gattung quantitativ schon als zu überwiegend erscheinen läßt, und dadurch die beabsichtigte Wirkung einer Mischung bereits

gefährdet. Wir folgern daraus, daß eine ununterbrochene Folge von nur drei Halben, wobei der Nachdruck in gleichem Maß sowohl auf dem ununterbrochenen Zustand als auf der Dreizahl liegt, gerade das gesuchte Höchstausmaß der zweiten Gattung in der Mischung zu bedeuten hat. Doch sei ausdrücklich hinzugefügt, daß es durchaus noch keine Überschreitung des Höchstausmaßes bedeutet, wenn auf drei 𝅗𝅥-Noten eine vierte synkopiert folgt, da mit der Synkopierung die letztere ja bereits in den Status der vierten Gattung übernommen wird.

462] gut:



schlecht:

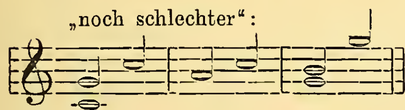


Albrechtsberger, S. 64: „... soll man, um den matten und langweiligen Gesang zu vermeiden, die zweyte Gattung nicht länger als durch vier Streiche anbringen, wobey dieser letztere schon mit dem fünften Streiche gebunden werden muß, z. B.:

463] „gut“: „schlecht“:



„noch schlechter“:



(vgl. dazu S. 67).

§ 7

c) der dritten Gattung im gemischten Kontrapunkt

Ähnlich, wie bei dem vorigen Fall, muß auch bei der dritten Gattung eine volle Symmetrie von vier Takten vermieden werden, wenn nicht zu Gunsten der dritten allein das Gleichgewicht aller Gattungen gestört werden soll. Man halte sich daher in den Aufgaben wieder an das Höchstausmaß von nur drei Takten.

Wie man aber mit nur einem einzelnen Viertel oder einer Gesellschaft von zweien zu verfahren hat, wird unten gezeigt werden.

„Auch die dritte Gattung soll hier niemals über sechs Streiche hinausdauren," sagt Albrechtsberger auf S. 64, schreibt aber leider selbst z. B. auf S. 68:

464]



wo doch sicher eine Überschreitung des angegebenen Höchstausmaßes vorliegt, wenn man nicht anders geneigt ist, in den hier angewendeten Achteln — vielleicht eben im Sinne Albrechtsbergers (?) — bereits eine genügende Unterbrechung der dritten Gattung zu erblicken. Unter allen Umständen ist bei demselben Beispiel aber die Monotonie — s. die von mir darübergesetzten Klammern — zu tadeln. Vergleiche übrigens einen ähnlichen Widerspruch bei Albrechtsberger auf S. 146 (im vierstimmigen Satz).

§ 8

Von den drei möglichen Mischungsformen einer halben Note und zweier Viertel in demselben Takte

Sollen aber in demselben Takte eine 𝅗𝅥-Note mit zwei Vierteln gemischt werden, so ergeben sich dafür drei verschiedene Möglichkeiten mit durchaus verschiedenen Wirkungen:

1. Erste Mischungsform: 𝅗𝅥 ♩ ♩

Dieses ist die erste und natürlichste Ordnung und zwar insoferne, als zwischen dem stärkeren Wert des Niederstreichs und der 𝅗𝅥 einerseits und anderseits zwischen dem schwächeren Wert des Aufstreichs und den beiden Vierteln eine gewisse innere psychologische Kongruenz obwaltet: Dem Niederstreich die Note größeren Wertes, dem Aufstreich die Noten kleineren Wertes!

Hier allein sind aber zwei Möglichkeiten zu verzeichnen:

a) Niederstreich und Aufstreich sind zunächst beide konsonierend gebracht, z. B.:

465]



oder:

b) der Aufstreich dissoniert und zwar im Sinne des Durchganges, wie ihn bereits die dritte Gattung — freilich in ihrem eigenen Zusammenhange — gestattet hat, z. B.:

466]



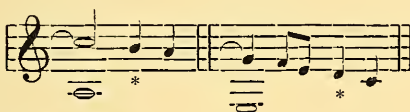
Daß die Art bei a) der bei b) vorgeht, ist nach den Grundsätzen des strengen Satzes, d. i. sofern Natürlichkeit beobachtet werden soll, wohl nur selbstverständlich.

Fux wendet in seinen Aufgaben nur die Art bei a) an. Sollten ihm bloß die Aufgaben keine Gelegenheit zu b) gegeben haben?

Dagegen schreibt Albrechtsberger auch wie bei b) z. B.:

S. 67: S. 68:

467]



ebenso S. 69 u. s. f.

Auch bei Bellermann findet man die Form b), z. B. S. 186.

2. Zweite Mischungsform: ♩ ♩ 𝅗𝅥

Die Psychologie dieser Form ist folgendermaßen zu verstehen: Zunächst macht sie, da sie gegenüber der ersten Form nun gerade die verkehrte Situation darbietet, eben aus dem sub 1 dargestellten Grunde eine minder natürliche Wirkung. Indem dabei den Niederstreich gerade die kleineren Werte der Viertel okkupieren, regen sie uns an, doch auch für die Dauer des Aufstreiches eben nur wieder Viertel zu erwarten: da aber statt dieser unerwartet eine halbe Note erscheint, so empfinden wir durch die letztere plötzlich eine Art Stillstand in der rhythmischen Bewegung — fehlt doch unserem Ohr der Schlag des vierten Viertels! —, welchen Widerspruch wir nun mit dem Wort „Einschnitt“ bezeichnen.

Der Fehler eines solchen Einschnittes kann in der obigen

Mischungsform nur dadurch allein behoben werden, daß die den Stillstand verursachende 𝅗𝅥-Note synkopiert wird. Denn die Synkope bringt nunmehr folgende zwei neue Wirkungen hervor, die das Übel sanieren: Erstens wird dadurch der halben Note des Aufstreichs wieder der Niederstreich zurückerobert, welcher Platz ihr, als der Note größeren Wertes, eigentlich schon von Haus aus zukam; und zweitens schlägt auf dem folgenden Niederstreich gerade gegen diese Note doch auch der C. f. noch wirklich an —, psychologisch genommen also eine Genugtuung rhythmischer Natur, wie sie sonst der 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥-Form ja fehlen müßte, wenn sie ohne Synkope bliebe.

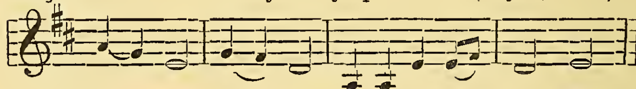
Somit eignet sich der strenge Satz die hier in Frage kommende Mischungsform nur in Verbindung mit der die üble Wirkung wieder gutmachenden Synkope an; also nur

entweder: 

oder: 

Dagegen verfügt der freie Satz über undefinierbar zahllose Rechtfertigungsgründe auch für eine solche Form und nimmt diese eben wegen ihres eigenen und besonderen Stimmungswertes unbedenklich in Anspruch, z. B.

468] Haydn, Symph. D-dur (Payne, Nr. 9).



Man nehme hier in den Takten 1 und 2 die Vorhalte weg, und wir erhalten in jedem dieser Takte bloß je zwei halbe Noten: g^1—e^1 | fis^1—d^1; da unser Gefühl darüber unterrichtet ist, folgt es im freien Satz ohne Widerstreben auch einer solchen Mischungsform.

Oft ist es auch eine Stimmenteilung, die — s. I, 2, § 1 im Choral von S. Bach, Fig. 13 a), Takt 1, 2 u. s. f.

und daselbst in Bellermanns Bearbeitung, Fig. 13 c), Takt 4 — zwei derartige Rhythmen, wie man sieht, gar auf Umwegen



doch wieder nur zu einer im Sinne des strengen Satzes bloß normalen Folge von 4 Vierteln zusammenschließt!

Bei Fux lesen wir (S. 84 ff.): „Itzo aber will ich dir nicht so wohl ein Gesetz, als vielmehr einen guten Rath geben, nemlich wenn man im Anfang des Tactes zwey Viertel, die ohne Bindung so gleich auf einander folgen, setzet, so scheinet es, als wenn der Gesang schliessen wollte; desswegen wird es besser seyn, wenn man nur zwey Viertel im Anfang des Tactes brauchen will, folgende Bindung anzubringen, oder den Fortgang mit zwey andern Vierteln erleichtern, wie in folgendem Exempel stehet.

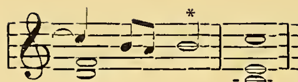
469] NB. melius Tab. VI, Fig. 16.



Das Wort: „einen guten Rath“ zeigt aber an, daß Fux durchaus noch nicht Herr des Problems gewesen ist.

Albrechtsberger (S. 68) drückt sich so aus: „Der . . . Fehler ist die zu viel ruhende Halbnote C im Aufstreiche nach den zwo Viertelnoten e, d, im neunten Tacte; weil hier die Einschnitte im Aufstreiche nicht erlaubt sind. Ein solcher Fehler kann nicht anders als mit einer darauf folgenden Bindung, oder mit mehreren Noten verbessert werden, auf folgende Arten: (folgen Beispiele).“ Nicht ohne Interesse liest sich der Satz, den Albrechtsberger noch in der Folge an den obigen anknüpft: „Die Einschnitte aber, welche im Niederstreiche mit einer Halbnote geendiget werden (auch jene Halbnoten, die keinen Einschnitt endigen), sind erlaubt, und für Sänger und blasende Instrumentisten öfters hier und dort sehr nothwendig anzubringen, damit sie unbemerkt bey einer solchen ungebundenen Note athmen können.“ Trotzdem sehen wir ihn gelegentlich — s. z. B. S. 110 u. 111 — auch dagegen wieder selbst verstoßen, indem er, allerdings nur in der Schlußformel, z. B. folgendes schreibt:

470]



Am ausführlichsten ist wohl Bellermann in dieser Frage. Seine Lehre, die indessen nur zum geringsten Teile richtig ist, lautet (S. 180): „1. Wenn man halbe und Viertelnoten ohne Bindungen gemischt anwendet, so ist es das bessere und natürlichere, auf die betonte Taktzeit eine halbe Note und auf die unbetonte zwei Viertelnoten zu setzen, z. B.: (folgt Beispiel). Das umgekehrte, nämlich erst zwei Viertel- und dann eine halbe Note zu setzen (folgt Beispiel), klingt hart und wurde von den Componisten des XVI. Jahrhunderts fast gänzlich vermieden. Bei diesen finden wir jedoch zwei Viertel zu Anfang des Taktes unter folgenden Bedingungen:

a) wenn das erste Viertel des Taktes mit einer vorangehenden halben Note auf thesis verbunden ist, z. B.

471]

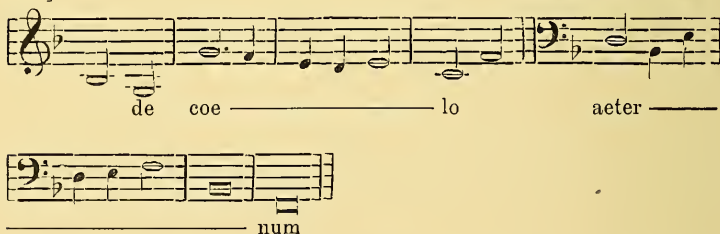


b) wenn, wie in der dritten Gattung des Contrapunktes, auf der zweiten halben Note des Taktes auch Viertel stehen, z. B.

(folgt Beispiel)

c) wenn die letzte Note im vorhergehenden Takt ein Viertel gewesen ist, z. B.

472] Palestrina, II, 14.



d) wenn die den Vierteln folgende halbe Note an die folgende Note gebunden ist, z. B.“

(folgen Beispiele).

Doch ist, wie gesagt, mehreres daran richtig zu stellen:

So gehört nämlich Punkt a), streng genommen, zur Frage der Synkope im gemischten Kontrapunkt — vgl. Punkt d) —, so daß er mit der Frage des Einschnittes selbst fürs erste wohl gar nichts zu

schaffen hat und daher für unser Problem ohne Bedeutung bleibt; Punkt c) beruht auf einer unrichtigen Voraussetzung, da nämlich, wie wir unten sehen werden, ein dreiteiliger Wert im gemischten Kontrapunkt nicht durch 𝅗𝅥., sondern bloß durch 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥 in Anwendung gebracht werden soll; und so bleibt als richtig nur Punkt d) übrig, der in der Tat allein eben die von allen übrigen Theoretikern an erster Stelle vorgeschlagene normale Lösung durch Synkopierung involviert, worin aber Punkt a), wie soeben gesagt wurde, wohl als mitenthalten zu denken war.

Gleichwohl schreibt Bellermann selbst in einer Aufgabe — S. 234, Nr. 6 — zum Schluß:

473]



worüber indessen Näheres bereits oben gesagt wurde. Vgl. ferner Zit. in § 10.

3. Dritte Mischungsform: 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥.

Für den strengen Satz erweist sich eine solche Form als gänzlich ungeeignet. Und zwar ist als der irreparable Fehler dieser Form der Umstand anzusehen, daß der Aufstreich rhythmisch ja gar nicht zum Ausdruck kommt. Die Zurückweisung der dritten Mischungsform muß somit umso gerechtfertigter erscheinen, als wir ja oben auch schon die zweite ablehnen, wofern mit dieser keine Synkope in Verbindung tritt, und wofern das vierte Viertel dadurch um seine eigene rhythmische Verlebendigung gebracht wird.

Fassen wir nun alle drei Mischungsformen zusammen, so erklärt sich endlich, warum oben in § 6 eine halbe Note just einzeln, das ist als alleinige Vertreterin der zweiten Gattung, zu setzen, nur als an gewisse Voraussetzungen gebunden erklärt wurde.

Alles dieses beweist freilich anderseits nichts gegen den besonderen eigenen Wert auch der dritten Mischungsform im freien Satz, wo sie, entweder bei Schlußformeln oder als rhythmische Umschreibung eines Tones durch Aus-

biegung seiner Nebennote oder dergl., — vgl. oben in II, 2, § 5 das Beispiel Couperins, Fig. 242 — Verwendung genug finden kann und darf.

In einem Beispiel, wie das folgende:

474] S. Bach, Matthäuspassion, Recitativo (Pt. S. 22).

Jesus
daß er ge - kreu - - - - ziget werde
Continuo
7♮ 5 4 3 6 5
4 ♯
(h-moll: I$^{\sharp 3}$ — IV — II$^{\sharp 5}$ — V — I)

sehen wir die hier in Frage kommende Mischungsform beim vierten Viertel angewendet; und zwar ist es ein Durchgangston: ais, der zwischen zwei Sechzehnteln einen Achtelwert inne hat. Der Charakter eines Durchganges aber erklärt sich in diesem Falle damit, daß der freie Satz (s. oben S. 248, besonders S. 314—315!) Durchgänge mit beliebigen Intervallsprüngen in Anwendung bringt, da er die Harmonie als solche ja auf Grund der Stufenfolge auch wirklich erweisen kann; der Nachdruck aber, der für unser Gefühl daraus resultiert, setzt uns dann in die Lage, die Töne derselben Harmonie in Beziehung zueinander zu bringen, auch wenn sie weit auseinander gesetzt sind: so fügen wir im obigen Beispiel zu cis, als dem wahren Grundton der ♯II, dessen Sept h ganz von selbst hinzu und begreifen desto leichter den Durchgangscharakter des zwischen jenen vermittelnden Tones ais. Dazu tritt, daß der letztere Ton (ais) zugleich aber auch im strengsten Sinne des Wortes Durchgangscharakter (s. II, 2, § 3 ff.) offenbart, sofern aus der Harmonie cis-eis-gis-h doch eben auch der Ton gis geschöpft wird, der sehr wohl vor ais an Stelle des Grundtones cis selbst gesetzt werden könnte. Solcherart ist man stets in der Lage, den Durchgang im Raume bloß einer Terz (bezw.

Quart) auch dort wahrzunehmen, wo der freie Satz auf Grund der Vertretungsmöglichkeit der harmonischen Töne größere Sprünge gebraucht!

Später, in den Mischungsgattungen — s. VI. Abschn. — werden wir noch eine ähnliche Mischungsform (mit durch eine Dissonanz vorbereitetem $\frac{6}{4}$-Akkord), allerdings aber in Vergrößerung, also in folgender Form:



gleichwohl gebrauchen dürfen.

Setze ich hier für das letztere Schema ein Beispiel des freien Satzes:

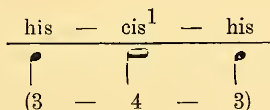
475] Beethoven, Sonate Cis-moll, Op. 27, Nr. 2.



7 6 5

d. i. Cis-moll: V^3 4 — — 3

so ist der Rhythmus der mittleren, mit his beginnenden Stimme deutlich als der eben hier in Frage kommenden Mischungsform zu erkennen:



Albrechtsberger spricht über die dritte Mischungsform erst zum vierstimmigen Satze, wo er S. 149 aus Anlaß des $\frac{6}{4}$-Akkordes folgende Beispiele setzt:

476]

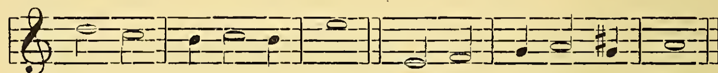


und vermerkt dazu: „Die vier NB. oben bedeuten, daß man im strengen Satze keine dergleichen synkopirte Note machen darf; weil sonst im zweyten Streiche alles zu ruhig wäre.“ Er übersieht dabei freilich, daß der $\frac{6}{4}$-Akkord hier noch mehr Hindernis bedeutet als der Rhythmus.

Bellermann äußert sich darüber in einer Fußnote S. 181 wie folgt:

„Bei den guten Componisten kommen freilich hin und wieder cadenzierende Stellen ähnlich den folgenden vor:

477]



In den Übungen muß der Schüler aber vorläufig dergleichen Wendungen gänzlich vermeiden und sich bemühen, möglichst glattfließende Melodien zu erfinden.“ Vorläufig?! ich denke doch: Auch der Lehrer hat gänzlich zu vermeiden, den Kontrapunkt durch den freien Satz oder umgekehrt bloßzustellen, am allerwenigsten dann, wenn er noch gar nicht in der Lage ist, die Unterschiede der Situationen zu definieren, welche bewirken, daß so manches im freien Satze wohl gestattet sein muß, das im strengen durchaus unzulässig erscheint!

§ 9

Von den neuen Synkopenarten des gemischten Kontrapunktes

Der gemischte Kontrapunkt gibt uns endlich die Möglichkeit an die Hand, die Synkopen auch noch in anderen Werten, als wir sie bisher kennen gelernt haben, zu konstruieren.

Eine freie Kombination der Tonwerte führt uns fürs erste zum folgenden Entwurf an sich möglicher Synkopen:

1.

2.

3.

4.

5.

6. u. s. w.

Doch fehlt anderseits so manchen dieser Formen von vornherein die Eignung für den strengen Satz überhaupt, wie hier nun mit folgendem festgestellt werden soll:

Die Form sub 1 schließt sich im strengen Satz von selbst dadurch aus, daß in der gemischten Gattung eine 𝅝-Note ja überhaupt (vgl. oben § 5) unzulässig ist.

Die Formen sub 3 und 4 stellen gegenüber der Form sub 2, deren grundlegende Bedeutung wir bereits kennen, wohl im selben Maße minder natürliche Typen vor, als bei ihnen just ein kleinerer Wert, d. i. das Viertel, bezw. das Achtel, auf dem Aufstreich berufen ist, den größeren Wert, d. i. die halbe Note, auf dem Niederstreich dynamisch zu speisen. Dieses ist nicht etwa nur figürlich und poetisch, sondern zugleich wirklich und materiell zu verstehen. Zwar liegt eben deshalb in den Formen 3 und 4 ein eigener Reiz — wie gesagt, der Reiz einer Verwandlung von Schwäche in Kraft —, gleichwohl muß der strenge Satz selbst in Wahrung seines Hauptinteresses davon noch Abstand nehmen und, Natürlichkeit als Grundlage der Aufgaben fordernd, jene Formen zurückweisen.

Die Form 5 aber ist von dem den vorhergegangenen Formen 3 und 4 anhaftenden Fehler frei und steht, da auf die Halbe des Aufstreichs hier wieder bloß ein kleinerer Wert auf dem Niederstreich folgt, was Natürlichkeit des Verhältnisses anbelangt, der Grundform 2 am nächsten. Jedoch ist das Viertel auf dem Niederstreich, sofern es

innerhalb der Synkope nach einer halben Note erscheinen darf, wohlgemerkt Errungenschaft eben erst der gemischten Gattung, und daher hat es, wie wir wissen, eigene Forderungen hier zu erfüllen, ohne die nun auch jene Form 5 unzulässig wäre. Der weitere Verlauf muß somit heißen

entweder: 

oder: 

Auch ist bei Form 5 außerdem wichtig zu bemerken, daß mit ihr in den strengen Satz zum ersten Male die Form eines dreiteiligen Wertes einzieht! Zwar ist an sich für die Dreiteiligkeit des Wertes auch noch folgende andere Form möglich:



Aus Gründen aber, wie wir ähnliche schon in § 5 kennen gelernt haben, da wir für den strengen Satz eine ganze Note in Form einer Synkope der anderen unsynkopierten vorzogen, ist auch hier eben die synkopierte der unsynkopierten Form wieder voranzustellen.

Form 6 muß aus dem strengen Satz ausgeschieden werden, aus Gründen, die wir erst später (§ 10) bei Untersuchung des Problems der Achtel vorzuführen haben werden.

Es folgt somit, wenn wir das Resultat zusammenfassen, daß im gemischten Kontrapunkt nur die Formen 2 und 5, d. i.:

entweder: 

oder: 

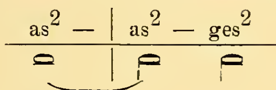
anzuwenden gestattet ist.

Der strenge Satz hat seine Schuld getan, da er auf die mehreren Synkopenformen hingewiesen; und in der Art, wie er für das eigene Gebiet die Wahl getroffen, zugleich

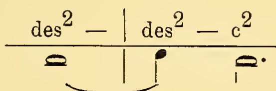
aber auch in der Begründung dieser Wahl liegt implicite der Hinweis auf den uneingeschränkten Gebrauch sämtlicher Synkopenformen im freien Satz. Um nun aber hier, im freien Satz, feststellen zu können, welche Art der Synkope an der gegebenen Stelle es sei, ist es öfter nötig, zu jener ideellen Vorstellung der vorbereitenden Harmonie Zuflucht zu nehmen, welche uns schon mehrfach — so z. B. bei der Erklärung der anspringenden Durchgangstöne (s. S. 248 ff., 314), der stillschweigenden Vorbereitung (s. S. 366) oder der freien Vorhalte (s. S. 366) u. dgl. — dazu verholfen hat, die scheinbar dem strengen Satz widersprechenden Erscheinungen des freien Satzes gleichwohl noch restlos auf jenen zurückzuführen und diese einfach als Prolongation der im strengen Satz festgestellten Erscheinungen zu erkennen.

Einige Beispiele mögen das Gesagte hier erläutern.

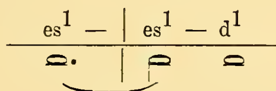
So liegt bei Fig. 18 in Bd. I, Takt 6—7, ohne Zweifel eine Synkope mit folgender Wertkombination vor:



daselbst, Takt 10—11:

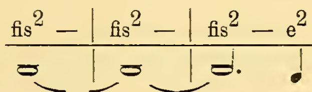


In Fig. 35 des Bd. I sehen wir bei der tiefsten Stimme in Takt 2—3 folgendes Verhältnis:



N.B. wegen des Charakters der Synkope ⌒7—8 im unteren Kontrapunkt vgl. S. 348 ff.!

In Fig. 94 des Bd. I, bringen die Takte 2—4:



Die Erscheinung einer Synkopenform:



im S. Bachschen Beispiel, Fig. 81 des Bd. I, Takt 3, ist auf die durch das Auskomponieren des Sext-Vorhaltes dort mitverursachte Antizipation zurückzuführen. Gerade an einem solchen Fall — man vergesse aber nicht, wie sehr der freie Satz Recht darauf hat, das Auskomponieren, Diminuieren, die Antizipation u. dgl. zu fordern! — lerne man die subtile Wirkung empfinden, die eine Synkope äußert, wenn der kleinere Wert einem größeren vorausgeht. (Vgl. dazu auch hier in Bd. II[1] oben Fig. 422.)

Es überrascht, bei Fux in den Aufgaben des gemischten Kontrapunktes im dreistimmigen Satz plötzlich auch | 𝅗𝅥. ♩ | zu finden; s. XIII. 7., u. XIV. 1.

Albrechtsbergers Lehre ist, wenn sie auch ohne Begründung dasteht, dennoch gründlich. Auf S. 64 f. lesen wir: „Drittens soll man sich befleissen nebst dem schönen und bunten Kirchen-Gesange öfters kurze und lange Bindungen anzubringen. Aus der practischen Musik wird jeder Tonkünstler ganz sicher erfahren haben, daß es viererley Bindungen im Contrapunkte giebt. Ich nenne sie hier die kurze, und die kürzere; die lange, und die längere. Andere mögen sie anders nennen. Die kürzere Bindung ist diejenige, so nur den vierten Theil eines Streiches, in was immer für einem Tacte, ausmacht. Die kurze ist diejenige, welche einen halben Streich ausmacht. Die lange ist diejenige, die einen ganzen Streich dauert. Die längere endlich ist die, welche zwey ganze Streiche ausmacht. Man betrachte folgende Beispiele, so wird man sich gleich aller vier Bindungen erinnern; oder, wenn man sie nicht so genau gekannt hat, sie erlernen.

478] die kürzere — kurze

lange — längere — u. s. w.

Man merke, daß hier die kurze und lange allein zu gebrauchen sind."

Über die Form [Notenzeichen] spricht sich Albrechtsberger nicht gerade ausdrücklich aus; vielleicht geht man indessen nicht fehl, wenn man seine Ansichten über den Gebrauch der [Notenzeichen] Note, über die Notwendigkeit des Anschlagens S. 199 (vgl. oben § 4 u. § 5) als Beweise dafür heranzieht, daß er sie lieber verboten wissen wollte.

Was von dem Problem noch übrig geblieben, ergänzt er erst zum dreistimmigen Satze auf S. 109 mit folgenden Worten: „Bindungen, wo die Bindung selbst länger als die Vorbereitung ist, sind allezeit fehlerhaft, und wider den guten Gesang, umgekehrt aber, oder wo sie beyde gleich lang sind, sind sie gut, z. B.

479]

1. übel 2. gut

3. gut 4. gut

5. gut NB.

Noch ist hier zu merken, daß es nicht gut sey, wenn man nach den Ligaturen, die bey Nr. 2. u. 3. angebracht sind, nicht weiter mit Viertel Noten fortgeht wie bey Nr. 5. Oder, wenn man nicht noch eine Ligatur macht; weil es auch einem Einschnitte gleichet, wie zwey Viertelnoten, und eine halbe Note in einem Tacte ohne folgender Bindung." . . . . „. .; die vierte aber meistentheils mit der kurzen Ligatur gebrauchen." So läßt denn also Albrechtsberger, wie oben Fig. 479 bei 2. zeigt, für den Gebrauch selbst des strengen Satzes wohl auch: [Notenzeichen] zu, welch letztere Form ich oben zurückgewiesen habe. Man übersehe aber durchaus nicht, daß er selbst eine solche Synkope nur selten gebraucht (s. z. B. S. 110).

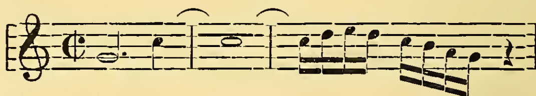
Aus Cherubinis Ex. 76 (auf S. 26), worin folgendes Beispiel enthalten ist:

480]

geht hervor, daß er den dreiteiligen Wert auch in der Form 𝅗𝅥. zu billigen scheint. Über die übrigen Probleme aber, die uns hier beschäftigt haben, weiß er sonst gar nichts zu sagen.

Bellermann nimmt in ausführlicher Lehre (S. 181) den richtigen Standpunkt ein; auch er schließt eine Viertelnote als Vorbereitung aus und konkludiert: „und hieraus ergibt sich die Regel, daß überhaupt an eine Note auf thesis niemals eine längere, als sie selbst ist, auf arsis gebunden werden darf (folgt Beispiel), und ferner, daß diese anzubindende Note entweder eben so groß oder halb so groß wie jene auf thesis sein muß. Hiernach ist es also unerlaubt, an eine ganze Note ein Viertel oder gar nur ein Achtel anzubinden" u. dgl. m. Freilich läßt er diese Lehre ohne jede Begründung, — desto tadelnswerter nun, wenn er in der Fußnote folgenden Ausfall macht: „Gegen die Regel, daß an eine kurze Note keine lange angebunden werden soll, wird in der modernen Musik sehr oft gefehlt. Unter Nr. 2 wird ausgesprochen, daß im strengeren Style alle Noten durch zwei oder drei teilbar sein müssen. Dieses Gesetz finden wir in allen Compositionen des XVI. Jahrhunderts streng beobachtet. Die Mensuralnotation der damaligen Zeit ließ nicht einmal zu, daß man fünfteilige, siebenteilige u. s. w. Noten schrieb und zwar aus dem Grunde, weil der Punkt das einzige Verlängerungszeichen war, welches man hatte, und die Anwendung des Bogens (⌒) noch unbekannt war. Die neuere Musik trägt gar kein Bedenken z. B. so zu schreiben

481]



u. dgl. Ich glaube, daß man jetzt hierin selbst in der Instrumentalmusik über die Grenzen des schönen (und auch des fasslichen) hinaus geht, und halte es daher für wichtig, daß sich der Schüler bei seinen Übungen durch jene oben aufgestellten strengeren Regeln bindet." Bis auf den letzten Satz, der seine volle Richtigkeit hat, wie viel Absurdes sonst in dieser Bemerkung! Warum sollte sich der Komponist — frage ich — an eine angebliche „Regel" binden lassen, die bestenfalls doch nur als Schlüssel zur Erkenntnis von gewissen Synkopenformen innerhalb des strengen Satzes dienen darf? Warum sollten nicht Formen, die je nach ihren verschiedenen Ursachen verschieden sind, nach- und nebeneinander eben in solcher Verschiedenheit auch dem Schüler vermittelt werden, und zwar mit der Anweisung, jede zur rechten Zeit zu gebrauchen, d. h. im Rahmen einer starren Aufgabe vor allem die einfachsten und natürlichsten, und, je weiter in Stimmung und Freiheit hinein, sodann wohl auch die komplizierteren? Warum sollte, was Haydn in seinem oben (Fig. 428) zitierten Beispiele schrieb, just ein „Fehler" genannt werden, wo doch gerade diese

Wirkung eine so gewollt und erreicht eigenartige ist? Da sieht man doch, wohin die Einbildung führt, die Kontrapunktslehre habe auch die freie Komposition zu binden!

Aus § 8, sub 2, Zit. bei c) geht hervor, daß Bellermann um den dreiteiligen Wert darzustellen, auch schon für die Aufgaben sich die Form des freien Satzes („der Komponisten des XVI. J.") angeeignet hat, daß er also statt 𝅗𝅥 | ♩ ohne weiteres 𝅗𝅥. ♩ schreibt, s. S. 182, 183 u. s. w.; dieses tut er, trotzdem er selbst (vgl. § 5) die Erscheinung der ganzen Note mit richtigem Grund zu bekämpfen wußte, und für diese statt 𝅝 besser 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 forderte.

§ 10

Von den Achteln im gemischten Kontrapunkt

In einer kleinen Welt von Tönen, wo aller Bewegung mit Bewußtsein und Absicht das Prinzip bloß einer 𝅗𝅥-Note zu Grunde gelegt erscheint, — man erkennt diese Voraussetzung am besten doch auch an der im strengen Satze geforderten Form der Synkope — und wo die Diminution jenes Wertes bloß bis zum ♩-Wert hinab betrieben wurde, in einer solchen Welt muß eine ununterbrochene größere Folge von Achteln als eine gefährliche und zu weitgehende Diminution wirken, die mit den übrigen Maßen sich durchaus nicht mehr ins Gleichgewicht bringen läßt.

So erklärt es sich denn also, daß in der gemischten Gattung, trotz Mischungstendenz und trotz der Geneigtheit des Satzes, auch noch Achtelwerte in seine Sphäre einzubeziehen, gleichwohl eine Folge von vier Achteln: ♫♫ bereits als ein unstatthaftes Element empfunden wird. Müßten doch vier Achtel, unmittelbar hintereinander gebracht, unser Gefühl der Grundeinheit des 𝅗𝅥- und des ♩-Wertes als des von vornherein angenommenen kleinsten Wertes verschieben und erschüttern.

Als Höchstausmaß ist daher die Folge von nur zwei Achteln: ♫ zu bezeichnen, wobei es indessen keinen Unterschied macht, ob ein solches Achtelpaar im Raume des Nieder- oder Aufstreiches zuzulassen wäre.

Man beachte also, daß bezeichnenderweise auch wieder bei den Achteln jene Symmetrie vermieden werden muß,

wie sie in der Vierzahl (s. oben § 6 u. 7) schon von Natur aus beschlossen liegt.

Aus dieser künstlerisch-bewußten Abstimmung des Gleichgewichtes zwischen der Grundeinheit der Halben und den übrigen Werten, d. i. der ganzen Note, dem Viertel und Achtel, möge der Kunstjünger aber außerdem lernen, wie einer künstlerischen Absicht Konsequenz, d. i. Einheit in Absicht und Ausführung, zu geben sei! In den freien Satz übertragen ist auch dort nur eben eine ähnliche Konsequenz — der Stil zu nennen!

Jedoch lasten auf der ohnehin so stark geschmälerten Freiheit der Achtel im gemischten Kontrapunkt auch noch folgende weitere Beschränkungen:

a) Die Regel, wonach dem größeren Wert der stärkere, dem kleineren aber der schwächere Taktteil — s. § 8 — zukommt, findet auch auf das Achtelpaar im Raum des Nieder- bezw. Aufstreiches Anwendung, und zwar insofern, als in beiden niemals die Achtel den ersten Platz einnehmen dürfen, der vielmehr dem Viertel überlassen werden muß. Es muß also heißen

so:

nicht aber:

Das Verbot der letzteren Form hat man umso strenger noch zu befolgen, als man bei ihr jenes Mittel der Sanierung durch eine Synkope, das bei: allenfalls noch angewendet werden konnte, unmöglich mehr zur Verfügung haben kann, da gemäß § 9 Synkopenformen, wie:

oder:

durchaus ausgeschlossen bleiben müssen.

Dadurch erklärt sich aber zugleich endgültig, warum in § 9 auch die Synkopenform [musical notation] als unzulässig erklärt wurde: Ist nämlich den Achteln eben schon von Haus aus der Platz des ersten Viertels im Nieder- oder Aufstreich verwehrt, so ist mithin doch auch die Synkope zu verwerfen, die gerade zu jenem Fehler führen müßte.

b) Außerdem sollen die hier immerhin zulässigen zwei Achtel nicht zugleich auch noch eine weitgehende, selbständige Melodik treiben wollen, sondern sich womöglich einfach bescheiden in den Dienst bloß einer Synkopenauflösung (vgl. weiter unten § 12) stellen oder sonst irgend eine untergeordnete Rolle einfachster Auszierung übernehmen. Was damit gemeint ist, wird eben bei der Lehre von der Synkopenauflösung noch besser klar zu machen sein.

Fux, S. 83: „Über dieses können manchmahl zwey Achtel in der folgenden Gattung mit unter gemischet werden, welche man aber nur im andern und viertel Theil des Tacts, niemahls aber im ersten und dritten Theil desselben gebrauchen kan."

Tab. VI, Fig. 3.

482] bene male

[musical notation]

Doch gebraucht Fux, wie uns schon dieses Beispiel allein zeigt, die Achtel auch melodisch, d. h. außerhalb einer bloßen Synkopenauflösung. (Vgl. dazu die Aufgaben VI. 9; VI. 10; und im dreistimmigen Satze XIII. 4, u. XIII. 7.) Ob es indessen bloß Zufall oder wirklich Absicht bei ihm ist, wenn er in demselben Takte zweimal je zwei Achtel (also: [musical notation]) dennoch zu setzen meidet, läßt sich mit Sicherheit nicht erweisen.

Bei Albrechtsberger lesen wir zunächst auf S. 64: „. ., daß man in den Contrapuncten nicht vier geschwinde Noten auf einen Streich setzen darf, sondern nur hier und da ein Paar; doch nicht zu Anfang eines Streichs," z. B.

483] „übel" „verbessert und gut"

[musical notation]



Ferner auf S. 68: „Der . . . Fehler sind die vier hieher nicht gehörigen Achtelnoten . . . Eine andere Sache ist es, wenn man Bequemlichkeit halber ein ganzes Stück, welches den Zweyviertel- oder Vierviertaltakt haben könnte, im Allabreve-Tact setzt, um viele zweymal gestrichene Noten mit einmal gestrichenen darzustellen."

Und endlich auf S. 146: „. . . wobey noch ein paar geschwinde Noten, die nur einen halben Streich ausmachen, seyn können."

Eine erste Spur von Begründung regt sich in den Worten: „hierher nicht gehörige". Freilich hätte dieser Gedanke noch einer Ausführung und Vertiefung bedurft.

Übrigens gebraucht, ähnlich wie Fux, auch Albrechtsberger das Achtelpaar im melodischen Sinne, vgl. S. 68, 69, 110, 146, 148 u. s. w.

Einmal aber, auf S. 146, findet sich bei ihm auch die Form:

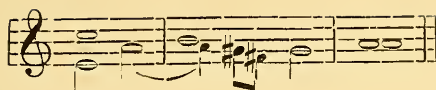


Aus Cherubinis Regel 1 auf S. 25 soll hier folgendes wiedergegeben werden: „Die Achtelnoten, welche man anwenden will, müssen sich stufenweise, selten in entgegengesetzter Art folgen. Um den alten Meistern zu folgen, sollte man nie mehr als zwei Achtelnoten in einem Tacte anbringen. . . . Wenn man vier Achtel in einem Tacte anbringt, so sollen sie unter die zwei letzten Hälften jeder Zeit vertheilt sein, sich aber nicht unmittelbar folgen (folgt Beispiel). Im Allgemeinen muß man von dieser Figur einen sehr mäßigen Gebrauch machen, außerdem würde der Contrapunct zu sehr hüpfend und seinem eigenthümlichsten Charakter fremd."

So hat denn gerade hier der sonst doch so blind radikale Cherubini den Mut nicht gefunden, die Achtel mit melodischem Sinn einfach zu verbieten.

Immerhin gut, wenn auch freilich ohne Versuch einer Begründung, formuliert Bellermann S. 182: „Von Achtelnoten dürfen nur zwei hintereinander auf dem zweiten oder vierten Viertel des Taktes als eine kleine Verzierung oder Ausschmückung gebraucht werden, in welchem Falle dann auch die Nebennote gestattet ist, so z. B. bei der Kadenz, wie hier:

484]



§ 11

Die beiden vorhergehenden Paragraphen haben uns gezeigt, daß die Möglichkeit, auf dem Niederstreich nunmehr zwei Viertel, wenn nicht gar ein Viertel mit zwei Achteln gebrauchen zu können, von selbst zu neuen Gestaltungen auch der Synkopenauflösung führt, wobei eben Viertel oder Achtel eine Rolle spielen.

Neue durch d. Mischung ers ermöglichte Auflösungsformen dissonanter Synkopen: a) mit Hilfe von Vierteln

Nun ist es aber Sache der Kontrapunktslehre, darauf hinzuweisen, welch starker Unterschied in den Wirkungen zu tage tritt, je nachdem die Auflösung einer dissonanten Synkope nach den Grundsätzen der vierten Gattung, oder mit Hilfe von Vierteln erfolgt. Im ersteren Falle nämlich wickelt sich die Folge von Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung in gleichmäßigem Rhythmus von Halben ab; im letzteren Falle aber behält nur die Vorbereitung allein den Wert einer Halben noch bei, während Vorhalt und Auflösung beide auf je ein Viertel, d. i. die Hälfte des in der vierten Gattung beanspruchten Wertes, reduziert erscheinen: dadurch wird der Puls der Ereignisse gleichsam beschleunigt, und der nachfolgende Aufstreich, der nach den Grundsätzen der vierten Gattung erst die Lösung der Dissonanz bringen konnte, darf sich bereits neuen Aufgaben widmen: entweder in Vierteln fortzufahren, oder eine völlig neue Synkope vorzubereiten u. s. w. Man sehe, um dieses zu begreifen, z. B. Takt 2 in der hier unter Nr. 4 zitierten Aufgabe von Fux und vergleiche den Text auf S. 360 ff.

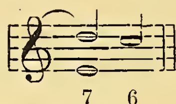
Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß jene Wirkung die natürlichere ist, die aus der Gleichmäßigkeit der Werte in Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung sich ergibt. Nun ist aber eine solche Wirkung auf Umwegen selbst auch noch dann erreichbar, wenn man gemäß den Grundsätzen der fünften Gattung bei der Auflösung einer dissonanten Syn-

kope sich zweier Viertel bedient. Davon allein soll nun aber der gegenwärtige Paragraph handeln.

Wir wollen hier die möglichen Formen durchgehen, und sie aus ihren eigenen Gründen heraus zu erklären versuchen.

Nehmen wir als Beispiel die Synkope:

485]



an, so sind folgende Auflösungen möglich:

486]



d. h. das zweite Viertel ist Antizipation des Auflösungstones selbst, da es in des letzteren Höhe steht (man nannte diese Form ehedem ligatura rupta);

487]
oder:



d. h. das zweite Viertel ist Terz des Auflösungstones, wodurch zugleich dessen Harmonie antizipiert erscheint; NB. ist es wegen des Septsprunges im strengen Satz verboten (s. S. 76), die Terz gar in die Tiefe zu setzen;

488]
oder:



d. h. das zweite Viertel ist Quint des Auflösungstones, und zwar wieder mit der Wirkung einer Antizipation.

Die bisherigen Formen Fig. 486, 487 und 488 weisen dann aber sämtlich das gemeinsame Merkmal auf, daß das zweite Viertel auch zum C. f. k o n s o n i e r t, und daß eben

daher eine harmonische Summe möglich wird, wie $\frac{8}{6}$ bei Fig. 487 und gar $\frac{6}{3}$ bei Fig. 488.

Betrachten wir die letztere, d. i. die harmonische Summe im besonderen, so gelangen wir weiters zu folgendem wichtigen Ergebnis: Ist in Fig. 485, gemäß I, 2, § 15, die Sext als Umkehrung der Terz zu deuten, ($e^1—c^2 = c^1—e^1$), so entspricht die bei Fig. 486, 487 und 488 gewonnene Harmonie doch ebenfalls nun völlig jener, die c^1 zum Grundton hat $\left(\frac{6}{6}, \frac{8}{6}, \frac{6}{3} \text{ auf } e^1 = \frac{5}{3} \text{ auf } c^1\right)$. Daraus folgt nun aber, daß, wenn man bei der Auflösung einer dissonanten Synkope sich zweier Viertel bedient, man nicht nur die Möglichkeit hat, wie in der vierten Gattung, die Auflösung noch immer auf dem Aufstreich zu bringen, — und zwar unbeschadet dessen, daß der Niederstreich die lebendigere Bewegung der Viertel aufweist, — sondern mehr als das: das zweite Viertel braucht nicht einmal jener Harmonie zu widersprechen, die sich ergibt, wenn man zum C. f. den auf dem Aufstreich befindlichen Auflösungston addiert!

Mit dieser Feststellung aber gelangen wir zu einem neuen höchst merkwürdigen Unterscheidungsgrund, dessen Natur uns noch klarer wird, wenn wir das nachfolgende Beispiel in Betracht ziehen:

489]

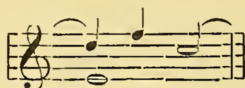


Hier würde das zweite Viertel a^1 zunächst schon aus dem Grunde zurückzuweisen sein, weil es zum C. f. dissoniert. Was dabei aber noch schwerer ins Gewicht fällt, ist die Eigentümlichkeit, daß das dissonante zweite Viertel hier an sich die Bildung gar einer neuen Harmonie reißt, was bei den früheren Auflösungen wohl nicht der Fall war und auch nicht sein konnte. So würde bei Fig. 489 just der Ton a^1: den Grundton der neuen Harmonie e^1-a^1-c^2 = a-c^1-e^1 abgeben, welche Harmonie aber eine völlig andere ist, als

die durch die normale Auflösung intendierte, die lautet: c^1—e^1—g^1. Es würde somit durch den Gebrauch des Tones a^1 der Ton c^1 um seine eigene Grundtonhaftigkeit gebracht werden, die aber, nach der Sext bei Fig. 485 zu urteilen, in erster Linie eben nur ihm selbst von Haus aus zukommt. Mit anderen Worten: es ist jene Wirkung die natürlichere, die im Falle unseres Beispiels die Harmonie c^1—e^1—g^1, minder natürlich dagegen die andere Wirkung, die die Harmonie a—c^1—e^1 einschließt. Nun ist es aber klar, daß der strenge Satz, der den Vorzug der natürlicheren Wirkung zu wahren hat, die Bildung einer neuen Harmonie nicht gerade einer Note kleineren Wertes anvertrauen darf, wenn diese, wie eben hier, von vornherein mit bloß attributivem Charakter an den nächsten Auflösungston gebunden ist, dem gegenüber sie ja nur die untergeordnete Funktion einer Ausschmükkung beanspruchen darf!

Ebensowenig zulässig ist daher auch z. B.:

490]



und zwar sowohl, weil das zweite Viertel zum C. f. dissoniert, als auch weil die harmonische Summe gar zu $\frac{6}{2}$ führt, zu einer Erscheinung, die unmöglich eine konsonante Lösung der Synkope abgeben kann.

Dagegen bietet folgende Figur

491]



eine günstigere Situation, so daß ihrer Anwendung im strengen Satze nichts im Wege steht. Die Figur enthält zwar keine harmonische Antizipation, wie die Fig. 486 bis 488, entzieht sich aber anderseits dadurch, daß das zweite Viertel vor allem als die tiefere Nebennote des Auflösungstones gehört wird, der Gefahr, etwa eine neue dis-

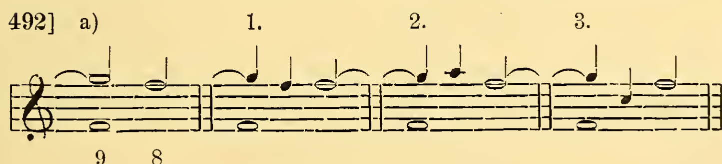
sonante Harmonie (c^1—e^1—h^1) vorzustellen. So bleibt es denn nur übrig, in diesem Falle einfach nur die Nebennote als solche zu rechtfertigen, und da meine ich, wenn irgendwo im strengen Satze überhaupt, so ist es am ehesten noch gerade hier bei der Auflösung der dissonanten Synkope, und zwar selbst vom strengsten Standpunkt aus (s. oben S. 240 ff.), wohl zum ersten Male am Platze und geboten, die Nebennote einzuführen: handelt es sich doch diesmal eben weniger um deren eigenen Selbstzweck (was allein doch die Gefahr in der zweiten Gattung bilden müßte), sondern eingestandenermaßen bloß um eine Ausschmückung des an sich ja durchaus unveränderlich bleibenden Auflösungstones! Freilich beachte man dabei noch, daß trotz dem selbstverständlich dissonanten Verhältnis, in dem die Nebennote kraft des Sekundenintervalls zum Auflösungston ja immer stehen muß, die hier gestattete Nebennote zum C. f. selbst denn doch nicht minder konsonieren muß, wie die jeweiligen zweiten Viertel bei den Fig. 486 bis 488.

Das aus sämtlichen hier gestatteten Formen gezogene Resultat lautet daher endlich:

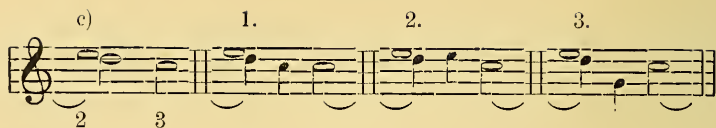
a) das zweite Viertel muß zum C. f. stets konsonieren;

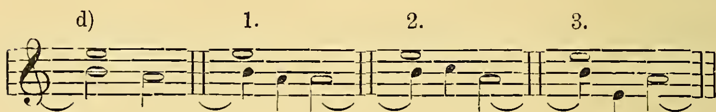
b) das zweite Viertel darf niemals einen Harmoniewechsel herbeiführen, d. h. zwischen sich selbst, dem C. f. und dem Auflösungston eine neue Harmonie inaugurieren.

Auf die obigen Synkopen angewendet, führen unsere Grundsätze nun zu folgenden erlaubten Auflösungsformen:









Unerlaubt aber bleiben im strengen Satz z. B.:

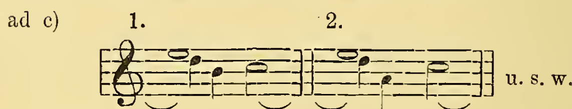
493] ad a)



ad b)

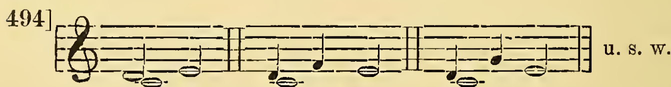


ad c)



Denn bald handelt es sich in diesen letzteren Formen um eine tiefere Nebennote des Auflösungstones, die aber zum C. f. dissoniert; oder es bringt das zweite Viertel eine andere Harmonie hervor, als es jene sein müßte, die mit Rücksicht auf den C. f. und den Auflösungston in erster Linie in Frage kommt. —

Würde der strenge Satz die Auflösungen der Synkopen auch nach aufwärts gestattet haben, so könnte man dabei konsequenterweise von den Vierteln auch nach der steigenden Richtung Gebrauch machen, z. B.:



Nur gehören diese Möglichkeiten, wie gesagt, der Aufwärtsauflösung und eben daher dem freien Satze an.

§ 12

Man wird allen folgenden, nur erst durch die Mischung von Vierteln und Achteln ermöglichten Formen ihre Ableitung von den ursprünglichen, im vorigen Paragraphen dargestellten Formen ohne weiteres selbst ablesen: b) mit Hilfe von Vierteln und Achteln

495]



vgl. in § 11 Fig. 486 und 491,

496]



vgl. in § 11 Fig. 487,

497]



vgl. in § 11 Fig. 487 und 491,

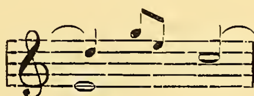
498]



vgl. in § 11 Fig. 488 und 491.

Es ist klar, daß es bei der Kombinierung der Fig. 486, 487, 488 und 491 auch sonst noch andere Möglichkeiten gibt, wie z. B.:

499]



u. s. w.,

u. dgl., wo Quint und Terz des Auflösungstones (gemäß Fig. 487, 488) kombiniert erscheinen, nur gehören sie eben als noch fernere Lösungen durchaus dem freien Satze an, wo sie durch die Vorteile der Mehrstimmigkeit, wie nicht

minder durch die erhöhte Präzision der Harmonien in ihrer ungehindert freien Entfaltung sehr begünstigt werden.

Dagegen ist eine Figur, wie z. B. die folgende:

500]



wohl auch im strengen Satze als Auszierung der Auflösung ohne weiteres zu gestatten, trotzdem sie eine konsonante Synkope und zwar die der Sext betrifft, die ja im Grunde einer Auflösung, folglich auch einer Auszierung durchaus nicht bedarf.

Selbst auch dort, wo der freie Satz noch an dem Gebot des strengen Satzes festhält, die Dissonanz in demselben Takte aufzulösen, gewährt er in der Auszierung einer Auflösung bereits die Möglichkeit erweiterter Freiheiten:

501] Haydn, Streichquartett Es-dur, Op. 20, Nr. 1 (Payne, Nr. 163).

Viol. I
Viol. II

Viola
Vcl.

u. s. w.

Sehen wir in Takt 2 dieses Beispiels die ganz regelmäßige Auszierung nach Fig. 488, so zeigt uns dagegen der Takt 3 die sogenannte ligatura rupta nach Fig. 486 mit dem Unterschiede, daß dabei der Sekund- in einen Septschritt as^1—g^2 umgewandelt wurde, welche Umwandlung aber dem Streichinstrument wohl ohne weiteres (s. oben S. 80, 91, 120 ff.) gestattet werden darf.

Indessen kann der freie Satz, wie wir bereits wissen (s. oben S. 367), mit der Auflösung auch einen Harmoniewechsel verbinden.

Müßte es also z. B. im strengen Satze voll ausgeführt noch so heißen:

502]



so darf es der freie Satz bereits kürzer fassen:

503]



Wird auf eine solche Abbreviation nun zugleich auch eine Verzierung angewendet, so gelangt man z. B. vom Urbild:

504]



bei freiem Rhythmus und mit Zuhilfenahme auch eines Harmoniewechsels zu folgender Gestaltung:

505] Schumann, Klavierquartett, Andante, Takt 6 ff.

Vcl.



Klavier



B-dur: II ———————————————— VII

Daß in unserem Beispiel die Synkope der Non erst durch das c des dritten Taktes aufgelöst wird, beweist das Festhalten der Begleitung am Ton der Synkope d^1 noch in Takt 2; außerdem weist der Baß in Takt 2 einen Durchgang auf.

Ein anderes Beispiel:

506] S. Bach, Wohltemp. Klavier, Präludium Cis-moll.



Dieses steht gleichsam für die Form des strengen Satzes:

507]



sofern nämlich bei der letzteren von der Natur des C. f. abgesehen wird, der ja nie und nimmer in solchen Sprüngen sich bewegen kann, wie sie eben Fig. 507 zeigt. (Nebenbei bemerkt, welch großer Unterschied tritt da hervor zwischen einem Baß der Aufgaben und einem des freien Satzes!)

Bedeutet endlich im strengen Satz der Gebrauch von Vierteln (bezw. von Achteln) immerhin den ersten Keim von Freiheit in der Auflösung dissonanter Synkopen, wie nicht minder aber zugleich auch das höchste Maß dieser Freiheit, so verfügt der freie Satz über zahllose andere Mittel, die die Auflösung noch spannender gestalten helfen. Man denke nur z. B. an die Möglichkeit, die Bestandteile derselben Harmonie ohne weiteres so zu gebrauchen, daß der eine jederzeit in Stellvertretung des anderen gesetzt werden

kann! Welch überaus fruchtbares Prinzip! Das hat doch einfach nur darin seine Ursache, daß wir im freien Satz sämtliche Harmonien, über Weisung der Stufen, ja auch abstrakt und ideell — gleichsam über dem Grunde der realen Stimmführung — uns zu denken in der Lage sind. Diese Vertretungsmöglichkeit, die wir hier schon bei den anspringenden Durchgängen (s. S. 314, 315; vgl. Fig. 273), bei stillschweigend vorbereiteten Dissonanzen (s. S. 366 und Fig. 423) kennen gelernt haben, kann nun, ebensogut wie beim Anspringen und der Vorbereitung, auch bei der Auflösung eine Rolle spielen.

Man sehe folgendes Beispiel:

508] Chopin, Prélude, Nr. 21.

u. s. w.

B-dur: I ——— II ——— V

Der Takt 3 enthält hier einen vorbereiteten dissonanten Vorhalt; die Auflösung desselben geschieht aber wohlgemerkt bei noch unveränderter Harmonie. Allerdings erscheint die II. Stufe zunächst in der Sextakkordumkehrung, um erst in Takt 4 auf dem wirklichen Grundton c sich einzufinden, gleichwohl haben wir es hier mit derselben Stufe, mit derselben Harmonie zu tun, welcher Umstand daher unser Beispiel den hier behandelten Übungen des strengen Satzes durchaus ähnlich macht, die ja die Auflösung der Synkope doch ebenfalls bei noch unverändertem Ton des C. f. bringen. Wollen wir indessen auch der Veränderung der Grundtöne innerhalb derselben Stufe immerhin Rechnung tragen, so können wir sagen, daß die Synkope hier in doppelter Weise aufgefaßt werden kann: Am Grundton der II. Stufe selbst,

am c, gemessen, ist d^2 eine Non, am Grundton des Sext-Akkordes aber eine Sept. Wie dem aber auch sei, ihre Auflösung hätte normalerweise ins c^2 gebracht werden müssen, und wenn nun statt dieses Tones der Ton g^1 erscheint, so liegt hier nur die Vertretung des einen harmonischen Tones für den andern vor. Welch stärkerer Reiz liegt aber darin, als in einer bloßen Auszierung!

Ein anderes Beispiel:

509] Haydn, Streichquartett Es-dur, Op. 20, Nr. 1 (Payne Nr. 163).

Viol. I
Viol. II
u. s. w.
Viola
Vcl.

B-dur: V 6/4 5/4 — 3

Doch kann eine solche Vertretung auch bei Harmoniewechsel ebenfalls in Anwendung gebracht werden, wie dies folgende Beispiele bezeugen:

510] Haydn, Streichquartett Op. 23, Nr. 2 (Payne Nr. 52).

a)

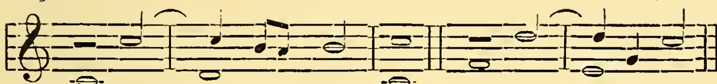
u. s. w.

b) S. Bach, Johannespassion, Nr. 14.



Fux, S. 83: „... daß die bishero erwehnten Bindungen auch auf eine andere Art können angebracht werden. Sie verliehren zwar dadurch ihr Wesen nicht, verursachen aber doch, daß der Gesang sich geschwinde beweget.

511] V, 21.



... Die Bindung pfleget auch auf diese Weise zerrissen zu werden:“

512] VI, 2.



Das ist alles, was Fux zu diesem Punkt an Tatsachen und an Erklärung vorbringt, doch zeigen die Worte „sie verlieren zwar dadurch ihr Wesen nicht“, daß er sehr wohl darum wußte, wie wenig die Auszierung den Grundrhythmus von Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung aufhebt, der nach wie vor der normale Rhythmus von Halben bleibt!

Dagegen zählt Albrechtsberger S. 65 f. alle möglichen Arten der Auflösung aufs Geratewohl auf, ohne sich indessen an irgend einen Plan dabei zu halten.

Auch Cherubini bietet alle im strengen Satz brauchbaren Arten, nur allerdings mit einer etwas sonderbar anmutenden Begründung. Man liest auf S. 26, Regel 3: „Der Punct dient zur Verminderung der ganzen Note, indem er sie erst in eine halbe Note punktiert und hernach in eine Viertel Note oder zwei Achtel verwandelt (folgt Ex. 78). Diese Arten von Variationen könnten auch an den Syncopen statt haben, und dann vermindert man dadurch

die Dauer der Dissonanzen. Diese Verminderungen geben der Melodie viel Angenehmes" (folgt Ex. 79, enthaltend die Formen der Synkopenauflösung).

Etwas unsicher zwischen Fux, alten Kompositionsvorbildern und eigenen Ideen pendelt Bellermann. Auf S. 179 heißt es bei ihm: „. . ., daß man die Dissonanz auf der ersten halben Note des Taktes in zwei Viertel zerlegt, mit dem zweiten Viertel einen Sprung in ein anderes tiefer liegendes consonierendes Intervall macht und erst mit dem dritten Viertel die regelmäßige Auflösung bringt (folgt Beispiel). In der Palestrinaschen Zeit ist diese Art der Auflösung noch sehr selten; ich hielt es aber dennoch für nötig, ihrer Erwähnung zu thun, da Fux in seinen Gradus ad parnassum den Gebrauch derselben gestattet. Sie häufig in den nun folgenden Übungen anzuwenden, ist nicht rathsam, da man sie nur als eine zufällige Ausschmückung der Stimme anzusehen hat." (Dazu gehört ferner, was schon früher in § 10 bei Gelegenheit der Achtel zitiert wurde.) — Endlich akzeptiert er die ligatura rupta mit folgender Erklärung (S. 182): „Ferner ist es gut, wenn sich der Schüler daran gewöhnt, so zu schreiben, daß der Sänger hinreichende Gelegenheit zum Atemholen hat. Bei den Dissonanzen auf arsis helfen sich die älteren Componisten zu diesem Zwecke dadurch, daß sie die Auflösung schon auf das zweite Viertel brachten und dann auf dem dritten Viertel denselben Ton wiederholten (folgt Beispiel). Solche Stellen, wie sie in den Compositionen des XVI. Jahrhunderts häufig vorkommen, darf der Sänger niemals, ohne nach dem zweiten Viertel Atem zu schöpfen, vorübergehen lassen." Unbeschadet der Richtigkeit der letzteren Bemerkung wäre es besser gewesen, wenn Bellermann die Begründung der hiermit gestatteten Wirkung aus dem Tonleben selbst geholt hätte, statt aus der Technik des Sängers.

§ 13

[E]rinnerung [ei]niger älterer Grundsätze

Die Tonwiederholung bleibt hier, trotz der Tendenz der gemischten Gattung zu Elementen des freien Satzes, dennoch ausgeschlossen. Ebenso sei wieder vor der Gefahr der monotonia ausdrücklich gewarnt.

Schluß

§ 14

[K]onstruktion des Schlusses

Zwei Formeln sind möglich:

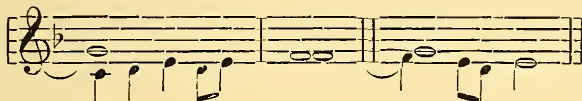
a) gemäß der vierten Gattung: ⌒7-6|8 oder ⌒2-3|1 oder:

b) mit Anwendung von Achteln und der Lizenz des Einschnittes (vgl. oben § 8):



Vgl. Albrechtsberger S. 67; und bei Nottebohm S. 50 folgende Korrektur:

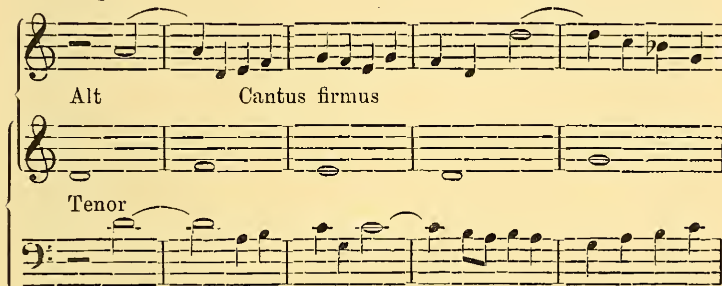
513]



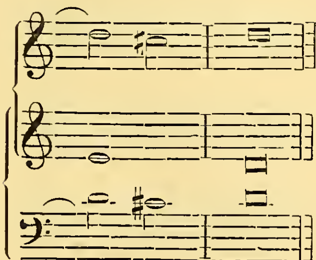
Bellermann S. 179 f.

514]

Aufgaben:







Alt

3.

Tenor Cantus firmus

4.

Baß

Alt

Albrechtsberger, S. 69.

5.

Tenor Cantus firmus

6.

Baß



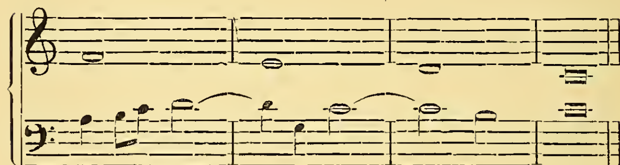





Alt
Cantus firmus
Cherubini, Ex. 80, S. 26.
7.
Tenor







Sopran Bellermann, S. 187 (über den C. f. von Fux).









Kp. H. Sch. (über den C. f. von Fux).





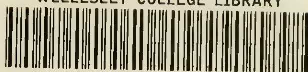


Bemerkungen zu obigen Aufgaben:

ad 5. Über den melodischen Gebrauch der Achtel s. oben § 10.

ad 7. Beginn der Aufgabe ohne Synkope. In Takt 6 und 8 interne Modulationen nach G-dur, E-moll, freilich ohne die nur im freien Satze erreichbare Deutlichkeit und Kraft. — Auch fällt endlich der Gebrauch der Nebennoten in Takt 10, 12 auf.





MT 40 .S29 2:1

Schenker, Heinrich, 1868-
1935.

Neue musikalische theori
und phantasien